7b
86-B
25867

12.T

CUITS

PORTRAIT DE BERNARD VAN ORLEY,

par Albert Dürer. — (Musée de Dresde.)

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

COLLECTION PLACÉE PAR AUTORISATION MINISTÉRIELLE
DU 15 JUILLET 1892
SOUS LE HAUT PATRONAGE DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

BERNARD VAN ORLEY

PAR

ALPHONSE WAUTERS

Archiviste de la ville de Bruxelles
Membre de l'Académie royale de Belgique

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

8, BOULEVARD DES CAPUCINES, 8

DÉPOSÉ.

Tous droits de reproduction et de traduction réservés.

BERNARD VAN ORLEY

CHAPITRE PREMIER

L'art dans les Pays-Bas au commencement du XVIe siècle. — Mouvement général des esprits vers l'Italie. — Origine de Bernard d'Orley ou Van Orley. — Son père Valentin.

Le commencement du XVIe siècle fut marqué, dans l'Europe occidentale, par une grande révolution qui se manifesta à la fois par un changement radical de mœurs, d'idées et de goûts. La résurrection des chefs-d'œuvre de l'antiquité romano-grecque, l'apparition et la propagation rapides de nouvelles opinions religieuses, la consolidation des grandes monarchies, transformèrent rapidement ces contrées du Moyen-Age où l'art chrétien régnait sans partage, où la foi catholique était respectée partout, où le système féodal émiettait les nations et les isolait l'une de l'autre. Maudite par les uns, exaltée par les autres, cette époque, à laquelle sont restés attachés les noms de la Renaissance et de la Réforme, constitue l'une des dates mémorables des annales de l'Europe.

Les beaux-arts furent les premiers à subir le contre-coup de la révolution qui agita et passionna alors les esprits. Dominés par l'étonnement qu'excitèrent des innovations et des découvertes se succédant coup sur coup, ils acceptèrent rapidement des influences étrangères ou se modifièrent de la manière la plus complète. En moins d'un demi-siècle, l'architecture ogivale fut remplacée par l'architecture dite *de la Renaissance*, et, dans le même espace de temps, les derniers peintres gothiques cédèrent la place à des artistes d'un tempérament plus fougueux, admirateurs plus ou moins heureux de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, de Raphael. Sans doute la substitution de la manière nouvelle ne s'opéra, ni avec facilité, ni subitement; les artistes de tout genre ne se

plièrent pas tout d'un coup aux formes nouvelles qui conquéraient une à une la faveur du public. Mais insensiblement la mort eut raison des résistances les plus énergiques, et les nouveaux venus comprirent l'impossibilité de résister au changement qui devenait de plus en plus général. Comme on l'a déjà fait remarquer avec beaucoup de raison, l'imitation du style antique, l'adoption de celui qu'on appela *Renaissance*, se manifesta d'abord dans le mobilier, tant dans le mobilier ordinaire ou domestique que dans ce que l'on peut appeler le mobilier public, c'est-à-dire dans les objets d'un usage extraordinaire, les objets destinés à décorer des grandes fêtes, à célébrer des événements mémorables; inaugurations de souverains, cortèges, obsèques solennelles, et là d'abord prit faveur l'innovation, dont le goût se répandit bientôt sur toutes choses et s'appliqua enfin à l'architecture. Commencée, en France, sous le roi Louis XII, la révolution triompha complètement sous François Ier. Aux Pays-Bas, elle s'accomplit dans la première moitié du règne de Charles-Quint.

C'est à cette époque qu'appartient Bernard Van Orley, de Bruxelles, dont l'importance, dans l'histoire de l'art, ne me semble pas avoir été suffisamment reconnue jusqu'à cette heure. Il a surgi de nos jours une nouvelle école de critique, qui, sans tenir compte des événements historiques et de leur succession nécessaire, a prétendu condamner l'art à l'immobilité et regrette ouvertement et sans restriction les transformations subies au XVIe siècle par les écoles de peinture et d'architecture. Pour ses adeptes, le déclin manifeste qu'accuse le style ogival, vers l'an 1500, n'existe pas, et l'éclat prodigieux donné à la peinture par les grands maîtres de l'école italienne aurait dû rester ignoré des artistes des Pays-Bas. Toute imitation du dehors est condamnable à leurs yeux, et Van Orley, pour avoir subi, après ses voyages au delà des Alpes, l'influence irrésistible des grands et excellents artistes dont on y contemple, depuis près de quatre siècles, les œuvres avec ravissement, est traité de peintre sans originalité, ne tenant compte ni de l'imitation de la nature, ni de la vérité. Adressé au créateur des belles *Chasses de Maximilien*, à l'excellent portraitiste, ce reproche a quelque chose d'enfantin. D'ailleurs, tous ceux de ses compatriotes qui visitèrent alors l'Italie, Jean Gossart dit Mabuse comme Schoreel, le Liégeois Lombard comme l'Anversois Floris, ne purent résister à l'invincible attrait des grandes œuvres exécutées à Rome, à Florence et dans les cités voisines, et

BERN. ORLEIO, BRVXELLENSI PICTORI

Aulica quòd sese Bernardo iactet alumno
Bruxella, Attalicas doctissima pingere vestes;
Non tam pictoris, si quis me iudice certet,
Arti debetur, quanquam debetur & arti;
Quam tibi quòd carus, Belgarum Margari rectrix,
Dum tibi Apellea nihil est iucundius arte,
Aurea pemculis te dante manubria, & aureos
Sæpè tulit, cusum paulò antè numisma, Philippos.

revinrent au pays natal émerveillés de ce qu'ils avaient vu, et désireux de l'imiter dans la mesure de leurs forces et du possible.

Il est puéril de parler, à ce propos, d'esprit national. Il est injuste d'accuser Van Orley d'avoir contribué, plus que Gossart entre autres, à l'abâtardissement de l'art flamand. Cet art était entré dans une époque de transition, dont il lui fallait sortir sous peine de déchoir. La mort de Memlinc l'avait privé d'un de ses plus illustres chefs, d'un chef qui n'avait pas été remplacé, car Quentin Metzys, malgré ses grandes qualités, ne pouvait pas être placé sur la même ligne, à cause de la raideur de l'exécution de plusieurs de ses œuvres principales. Lui aussi se préoccupait du mouvement à donner à ses personnages et n'y parvenait pas facilement. Ce fut le but constant des efforts de Van Orley, efforts qui finirent par être couronnés par le succès le plus complet, comme le prouvent les admirables vitraux de la croisée de l'église de Sainte-Gudule, de Bruxelles, où il déploie sans efforts, et à un degré éminent, son talent de dessinateur et de coloriste. Nous aurons ailleurs l'occasion de montrer combien il avait conservé les aptitudes innées de sa race. Ses portraits, ses dessins, puis ses vues de villes et paysages, attestent une profonde et constante observation de la nature, jointe à un fini précieux. Après avoir parcouru la liste de ses œuvres, dont plusieurs sont encore peu ou point connues, on s'explique la réputation dont il jouit à son époque; on comprend également l'énorme influence qu'il exerça sur les progrès de l'art et surtout sur le développement de l'art décoratif et de l'industrie de luxe.

Van Orley naquit à Bruxelles, le fait est indéniable et d'ailleurs n'est pas contesté. Mais ce peintre n'est pas connu tout à fait sous son véritable nom. On devrait l'appeler Bernard d'Orley, car c'est ainsi qu'il a signé deux de ses œuvres du Musée de Bruxelles : *Bernardus d'Orley faciebat* (portrait du docteur Zelle), *Bernardus d'Orley faciebat* (tableau des Épreuves de Job). En outre il se qualifiait de *Bernard de Orlay*, comme on peut le voir d'après un fac-similé publié par Pinchart, au deuxième volume de ses *Archives des Arts, des Sciences et des Lettres* [1]. Dans les comptes de Jean de Marnix, le trésorier de Marguerite d'Autriche, son nom de famille s'écrit constamment d'*Orlich*, d'*Ourlech* ou d'*Orlet*, et dans la liste des membres de la confrérie de Saint-Sébastien, liste pour-

1. Gand, 1863, in-8°. Voir aussi le *Messager des Sciences historiques*, année 1858, page 337.

tant rédigée en langue flamande, il est orthographié *d'Oorley*. Toutefois, dans les actes ou registres où l'on se sert de la même langue, on retrouve toujours la forme Van Orley, ce qui prouve, que du temps de Bernard, l'emploi de la particule variait selon l'idiome adopté, et ne restait pas fixe, comme dans les mots Van der Weyden, Van der Goes et Van Thulden. La dénomination de *Barend Van Brussel* qu'on donne quelquefois au peintre, à l'imitation de ce que fit Van Mander, n'est pas correcte, car le prénom *Barend* n'est usité qu'en Hollande, où Van Orley ne vécut jamais. Dans les actes de son temps et de son pays on lit toujours Bernard ou *Bernaert*.

Il appartenait à la noble famille des seigneurs d'Orley, dans le Luxembourg. La branche aînée de cette lignée se fixa, au xve siècle, dans le Brabant, à la suite du mariage de Bernard, seigneur d'Orley, avec Françoise d'Argenteau, dame de Houffalize, héritière de Louis d'Enghien, seigneur de Rameru, de Tubize, de Seneffe, de Morialmé. Un des parents de Bernard, Éverard d'Ourle ou Orley, prit pour femme une patricienne bruxelloise, Barbe Taye, qui lui apporta en mariage, entre autres biens, le château de Moorsel, près de Gaesbeck, tenu en fief de l'abbesse de Nivelles. De leur mariage naquit un fils nommé Jean Van Orley, reçu bourgeois de Bruxelles en 1464, et cité en 1482 parmi les membres de lignage patricien de Sleeuws. Jean fut père d'un second Éverard, qui n'eut qu'une fille, Jeanne, femme de Jean Suls, à qui elle porta le fief de ses ancêtres. Ce second Éverard eut un frère appelé Valentin, aux héritiers duquel il assigna, comme l'atteste un acte du 3 février 1499-1500, la somme de 1,200 couronnes dont était grevée la ferme dite *Thof te Quaetbeke*, à Leerbeek, près de Tubise, de Hal et de Gaesbeck. Mais, et ceci explique pourquoi Valentin ne figure plus dans les lignages de Bruxelles, ni dans les livres de fief, il était frère naturel (*natuerlycke brueder*, dit-on en 1499) d'Everard.

Dépouillé, par l'illégitimité de sa naissance, des avantages que lui assurait son origine, Valentin Van Orley demanda à une profession libérale les moyens de soutenir son existence. Celle-ci se passa, d'ailleurs, dans l'obscurité. On sait seulement qu'il alla s'établir à Anvers et qu'il fut admis maître peintre, en 1512, dans la gilde de Saint-Luc. Il y reçut successivement comme apprentis, en cette même année, François De Muntere, en 1516, Coppin ou Jacques Lammens, et, en 1517, Joachim Van Molle. En 1527, il était de nouveau fixé à Bruxelles et y mourut

en 1532 au plus tard. Né en 1466, Valentin Van Orley épousa à l'église de Sainte-Gudule : d'abord, le 13 mai 1490, Marguerite Van Pynbroeck, qui cessa de vivre vers 1501, et, le 26 avril 1502, Barbe Van Cappenberghe. Il eut de ces deux unions un grand nombre d'enfants : Philippe, Marguerite, femme de l'ébéniste Pierre Van der Bossche, Bernard, Éverard, Gomar et Anne. Tous ses fils se vouèrent également à l'art de la peinture et furent la souche d'une nombreuse lignée d'artistes, qui ne s'éteignit que dans la première moitié du XVIIIe siècle.

Par leurs occupations favorites, par leurs alliances, les fils de Valentin prirent rang dans la bourgeoisie plébéienne de Bruxelles. Ils ne perdirent pas toutefois le souvenir de l'antique noblesse de leur origine, car les noms des aînés d'entre eux semblent empruntés à la branche principale de leur famille. Sire Bernard Van Orley fut alors bailli de Nivelles, depuis l'année 1497 jusqu'en 1509, et était en outre panetier du roi de Castille et d'Aragon, Philippe le Beau. Quant à son fils Philippe, il remplit aussi les fonctions de bailli de Nivelles, depuis 1509 jusqu'à sa mort, arrivée le 18 décembre 1554, et exerça à plusieurs reprises des commandements militaires d'une grande importance. On ne trouve pas que ces deux seigneurs aient favorisé leurs parents moins fortunés. On ne possède pas davantage de renseignements sur les maîtres auxquels s'adressèrent les fils de Valentin Van Orley. L'école de peinture de Bruxelles ne brillait pas, à cette époque, d'un éclat bien vif; à l'exception des Van Laethem, des Van Coninxloo, aucun peintre de cette ville n'est cité. Il était réservé à Bernard Van Orley de changer cette situation et de renouer à Bruxelles cette chaîne d'illustrations qui, inaugurée au XVe siècle par Roger Van der Weyden, devait se continuer depuis avec un vif éclat.

CHAPITRE II

Date de la naissance de Bernard Van Orley. — Son portrait du jeune Charles, depuis Charles-Quint. — Son premier voyage en Italie et ses relations avec Raphael. — Il devient le peintre en titre de Marguerite d'Autriche. — Son genre de vie et sa demeure. — Il y reçoit le célebre Dürer. — Il est poursuivi pour ses opinions religieuses. — Il reste le peintre de Marguerite d'Autriche et devient ensuite celui de Marie de Hongrie. — Ses derniers travaux.

Ce n'est qu'à la longue ou peu à peu que la clarté s'est faite sur la biographie de Van Orley, auquel Van Mander, l'historien de la peinture flamande, n'a consacré qu'une ou deux pages, non exemptes d'erreurs. Goethals, le premier écrivain des temps modernes qui lui ait consacré une étude spéciale, s'est complètement trompé en fixant à l'année 1471 la date de la naissance de Bernard et en lui donnant pour parents Everard Van Orley et Barbe Taye, qui auraient contracté mariage le 27 avril 1462. Il a été évidemment induit en erreur par une généalogie falsifiée, car le mariage de Barbe Taye avec Everard Van Orley remonte au moins à 1435, et ces deux personnages ont été les trisaïeuls et non les parents mêmes de Bernard.

Celui-ci naquit de Valentin Van Orley et de Marguerite de Pynbroeck; sa naissance se place donc, comme je l'ai dit ailleurs, entre l'année 1490, (date du premier mariage de son père) et l'année 1501 (date de la mort de sa mère). On ne sait comment se passèrent ses premières années, ou s'il eut d'autres maitres que son père Valentin et son frère aîné Philippe; celui-ci est évidemment le même que le peintre Philippe, de Bruxelles, qui, en 1513, dessina pour la confrérie du Saint-Sacrement, établie dans l'église collégiale de Saint-Pierre de Louvain, une tapisserie qui se voit aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs, de Bruxelles, le gouvernement belge en ayant fait l'acquisition en 1862. « Il s'y trouve, dit Pinchart[1], d'assez belles parties, quelques figures bien posées, des têtes qui ne manquent pas de distinction, mais la composition est loin de vous saisir par le grandiose d'une autre tapisserie du même temps, *la Descente de croix*. Il y a de l'habileté dans le dessin de maître Philippe,

1. *Bulletin d'art et d'archéologie*, t. IV, p. 331 et suivantes.

mais quelle différence avec celui de l'auteur de ce drame religieux, si simplement exposé qu'il vous frappe tout d'abord par son arrangement magistral ! »

La première œuvre de Bernard est le *Portrait de Charles-Quint* que nous reproduisons ici et qui provient de la collection Ollingworth Magniac. Il représente le jeune prince à l'âge de quinze ans environ, mais déjà revêtu du collier de l'ordre de la Toison d'or. Ce n'est plus l'enfant inconscient qui s'amusait, dans sa résidence favorite de Bruxelles, à fréquenter les tirs des sociétés et à parcourir en traîneau les environs ; c'est déjà l'adolescent, qui commence à prendre part aux conseils présidés par sa tante Marguerite d'Autriche et où ses ministres discutent gravement l'opportunité d'une alliance plus étroite avec son aïeul Maximilien d'Autriche ou d'une politique plus étroite avec la France. Les traits, finement dessinés, ont déjà quelque chose de grave et de réfléchi, sans avoir perdu entièrement la fraîcheur du jeune âge. Le costume est simple, mais la manière de Van Orley se révèle dans l'art avec lequel il sait en relever l'effet par le collier de la Toison et par quelques ornements placés dans le vaste chaperon couvrant la tête du jeune Charles. L'attitude de celui-ci nous montre le portrait entrant dans une voie nouvelle : le personnage n'a plus une attitude recueillie et grave, comme chez Van Eyck et ses successeurs; son allure est plus décidée, le mouvement est plus dégagé, moins passif.

Disons à ce propos que dès l'année 1515, Bernard Van Orley contrefit les personnes (ou peignit le portrait) du prince d'Espagne (depuis Charles-Quint), de son frère don Fernand (Ferdinand Ier, empereur d'Allemagne après Charles), et de leurs quatre sœurs, Isabelle, depuis reine de Danemark; Marie, depuis reine de Hongrie; Éléonore, depuis reine de France, et Catherine, depuis reine de Portugal. Ces six tableaux furent donnés au roi de Danemark, Christiern, qui venait d'épouser Isabelle; le 9 juillet il lui fut payé pour cet objet 60 livres de 40 gros de Flandre par Jean Micault, trésorier général. En 1516, il peignit de nouveau Charles, alors roi d'Espagne, et sa sœur Éléonore, et exécuta vers le même temps le portrait du roi Christiern et d'Isabelle, sa fiancée, formant un diptyque; deux portraits de Charles destinés à ce monarque, et l'effigie d'un Espagnol, dont le nom n'est pas connu (quittance en date du 15 mai 1519). Le portrait que l'on reproduit ici est probablement l'un de ceux qui ont été exécutés à cette époque pour le roi de Danemark, qui, quelques

années plus tard, fut dépouillé de ses États et longtemps emprisonné.

Avant l'époque où il exécuta ces peintures, qui lui valurent, ou qui

PORTRAIT DE CHARLES-QUINT JEUNE.

justifièrent sa nomination de peintre de la gouvernante générale des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche, nomination qui date du 23 mai 1518,

Bernard Van Orley avait fait un premier voyage en Italie, pays où il se rendit deux fois. Il y arriva à l'époque où Raphael était à l'apogée de sa réputation, s'enthousiasma à la vue de ses œuvres et se lia d'amitié avec ce maître illustre. D'après l'opinion généralement adoptée, il fut chargé par Raphael de surveiller l'exécution des riches tapisseries que le pape Léon X avait commandées aux Pays-Bas, et dont le peintre favori de ce souverain pontife avait dessiné les cartons. Ces tapisseries, *les Actes des apôtres*, furent achevées en 1519, après avoir été commandées quelques années auparavant. C'est donc vers 1514 que Bernard Van Orley eut occasion de se lier avec Raphael et cette date correspond parfaitement avec ce que l'on sait de ses propres travaux aux Pays-Bas, où il fut très occupé et exécuta de nombreuses peintures en 1515 et pendant les années suivantes.

Comme peintre de la gouvernante générale des Pays-Bas, Van Orley jouissait d'émoluments s'élevant à un sou par jour, soit 18 livres 5 sous par an; un jour, cette rétribution lui fut retirée, mais Marguerite d'Autriche s'empressa, le 8 mars 1521, de la lui faire assigner de nouveau et lui accorda 12 livres 17 sous pour l'indemniser de ce qu'il avait reçu en moins. On peut juger de l'intérêt qu'elle ne cessa de porter à son artiste préféré; vers l'époque de sa mort, elle ne lui commanda pas moins de sept de ses portraits pour en faire cadeau à Claude Boisot, prieur de Poligny, à Mme de Hornes, à Mlle de Toulouse (la femme de M. de Marnix), à Mme de Praet, qui vivait alors retirée au couvent de Galilée, près de Bruges, au bailli de Termonde, à un gentilhomme lorrain, et à maître Jean Ruffault, trésorier de Charles-Quint. De ces portraits que reste-t-il, que sont devenus ces représentations de la grande princesse? Il en est plus d'un que l'on retrouvera sans doute, dans l'un ou l'autre Musée de l'Europe, après une longue et patiente étude des portraits de dames anonymes que l'on y rencontre. Celui qui était conservé au couvent des Annonciades de Bruges et que le gouvernement autrichien fit vendre en 1785, à Bruxelles, où un nommé Thys l'acheta pour la somme modique de 13 florins, est cité comme une œuvre d'un grand fini. On doit d'autant plus en regretter la perte que nous ne possédons, en peinture, aucune représentation absolument authentique de Marguerite d'Autriche.

Van Orley acquit de bonne heure assez de célébrité pour que, de loin, on vînt s'adresser à lui pour l'exécution d'un tableau. En 1515, les

membres de la confrérie de la Sainte-Croix, de l'église Saint-Walburge, de Furnes, résolurent de faire un appel à son talent. Huit ans auparavant, Éléonore de Poitiers, vicomtesse de Furnes, avait légué une somme de 6 livres de gros pour orner leur autel d'une peinture, et depuis ils s'étaient adressés à deux peintres, Nicolas Soillot et Guillaume Wytstyne, dont les esquisses ne les avaient pas satisfaits. Un délégué de la confrérie, Charles Vander Burch, vint à Bruxelles en 1515, s'aboucha avec Bernard et rapporta de lui un dessin qu'il lui paya 7 livres 18 sous parisis. La confrérie agréa ce dessin, ainsi que l'offre du peintre d'exécuter le tableau pour 50 livres de gros ou 482 livres parisis. Vander Burch fit alors un second voyage de Furnes à Bruxelles, où il donna un régal à Bernard. On lit dans les comptes de la confrérie que ce régal coûta 4 livres, que le peintre reçut 4 sous comme denier de Dieu *(Godspenninck)* ou arrhes, et que l'on dépensa 14 sous pour deux copies de l'accord conclu au sujet du tableau. Ce dernier fut payé par parties, et enfin, en 1520, l'œuvre étant achevée, Jean Timmerman vint, au nom de la confrérie, examiner le tableau, qui fut soumis à l'examen des jurés ou doyens de la corporation des peintres de Bruxelles, examen qui coûta 24 sous, outre 4 sous payés au valet ou messager de la corporation. Puis le panneau fut placé sur un chariot et conduit à Furnes, où l'on fit grand accueil au peintre. Les confrères lui témoignèrent leur vive satisfaction et lui payèrent 12 livres en sus du prix convenu. L'œuvre se trouvait encore dans la chapelle de la Sainte-Croix en 1807, mais on ne sait trop ce qu'elle devint depuis. On y voyait *Jésus sortant de Jérusalem* et, sur les volets, d'une part, *le Crucifiement*, et, d'autre part, *la Descente de croix*[1]. Cette dernière partie seulement a été, paraît-il, sauvée de la destruction, et après avoir fait partie de la Collection du roi des Pays-Bas Guillaume II, figure aujourd'hui dans le riche Musée de l'Ermitage, de Saint-Pétersbourg.

Au moment où l'exécution d'un de ces panneaux préoccupait ainsi et enthousiasmait enfin une confrérie de la Flandre, Bernard Van Orley, sans cesser des travaux pour sa protectrice, sans se désintéresser de son active coopération à l'industrie des tapisseries d'art, multipliait sans relâche les preuves de son activité. Malgré l'insuffisance de nos informations à cet égard, nous le trouvons pourtant : en 1517, signant une pein-

1. *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 2e série, t. VIII, p. 128 et suivantes.

ture actuellement conservée à Hampton-Court, *Jésus-Christ guérissant les malades;* en 1519, exécutant les portraits de Guillaume Norman et du docteur Zelle, conservés à Bruxelles; en 1520, peignant *le Triomphe de la Trinité*, de l'église de Lubeck, et un *Repos en Égypte,* du Musée de Liverpool; dès le commencement de 1521, achevant sa grande composition des *Épreuves et de la patience de Job,* et vers le même temps menant à bonne fin le triptyque où il représenta *le Christ pleuré par de saints personnages,* et sur les volets, Philippe Hanneron, sa femme et toute leur famille. De ces œuvres, quelques-unes sont très considérables, et, à en juger par le fini des détails, ont dû demander à l'artiste de longues et patientes études, et attestent chez lui une ardeur, une ténacité au travail qui justifièrent la renommée qu'il avait acquise.

Ses travaux pour la cour et le monde qui la fréquentait ne changèrent rien, paraît-il, à son genre de vie. Bernard resta toujours un homme de la bourgeoisie, ayant ses amis dans le milieu où avaient vécu ses parents et où lui-même continuait à vivre. Des peintres, des littérateurs, des fabricants de tapisseries étaient ses commensaux ordinaires. Il se fit inscrire dans la confrérie de Saint-Sébastien, de l'église Saint-Géry, qui était en quelque sorte une annexe du Serment ou Gilde des Archers, lequel Serment avait son jardin d'exercice près de là, au Fossé des Dames Blanches (aujourd'hui Vieux Marché aux Grains). Le docteur Zelle, dont il exécuta le portrait, était de ses voisins, car tous deux habitaient près de cette même église Saint-Géry, à Bruxelles, au centre de la cité, à peu de distance de l'Hôtel de ville; là, dès l'année 1521, Bernard Van Orley possédait une habitation qu'il se plut à embellir et à agrandir; il fit jeter un pont sur le bras de la Senne qui circulait derrière sa maison et y joignit un grand jardin qui se prolongeait jusqu'à la rue dite alors *du Driesmolen* (actuellement rue des Chartreux). De nos jours, tout ce quartier a été bouleversé, le bras de la Senne est comblé, les terrains adjacents sont traversés par une rue nouvelle (la rue d'Artevelde), et la maison même, celle du moins que l'on suppose avoir remplacé la résidence de Bernard Van Orley, ne présente plus rien dans son aspect qui rappelle son ancienne destination.

L'année 1521 fut marquée par un événement mémorable dans la vie de Bernard. Le prince des peintres allemands de l'époque, le célèbre Albert Dürer, vint à Bruxelles et y séjourna quelque temps. Dans la relation de son voyage qu'il nous a laissée, il parle avec admiration de ce

qu'il vit de remarquable dans la capitale des Pays-Bas et il s'étend en éloges sur la splendeur du palais des souverains (dont il ne subsiste plus rien), la richesse des objets d'art de tout genre qui y étaient accumulés, le coup d'œil pittoresque présenté par l'hôtel de Nassau (actuellement transformé en Musée), etc. Il fut très bien accueilli par Marguerite d'Autriche et les personnes de la cour, mais maigrement récompensé, si l'on s'en rapporte à lui. « Six personnes dont j'ai peint le portrait à Bruxelles, dit-il en gémissant, ne m'ont rien donné. »

Il n'eut du moins pas à se plaindre de Van Orley, qui lui offrit un dîner si somptueux, qu'il lui coûta bien 10 florins, ajoute Dürer. Aussi s'empressa-t-il de dessiner, au charbon, le portrait de son hôte, portrait qu'il reproduisit ensuite en couleurs et que l'on a cru longtemps perdu. M. Ephrussi[1] l'a retrouvé dans un panneau du Musée de Dresde, portrait étonnant par la vigueur et la puissance de l'exécution. Le personnage se présente de trois quarts à droite, coiffé d'une large barrette posée sur le côté droit et recouvrant une abondante chevelure. Il est vêtu d'un pourpoint découpé en carré sur la poitrine et laissant voir une chemise à collerette plissante ; figure intéressante, franche et très caractérisée, pleine de force et de vie ; regard vif et clair ; nez court à l'arête large, aux narines un peu épatées ; lèvres charnues ; la joue droite, se détachant en contour très arrêté sur le fond rouge terne, frappe par une pommette osseuse et saillante et par une ligne fuyante qui forme un angle avec le menton. Dans le bas, la main gauche tient une lettre sur laquelle sont tracés les mots : *Dem Pernh Zw..., 1521*. Cette inscription, qui semble une allusion à Bernard et au voyage de Dürer, a convaincu les critiques et entre autres Woerman et Henri Hymans, qui se sont ralliés à l'opinion d'Ephrussi. Van Orley avait alors atteint l'âge que le portrait donne au personnage représenté et l'identité de celui-ci ressort également de l'analogie que ses traits offrent avec ceux que donne à Van Orley le portrait gravé par Wierix et publié par Jérôme De Cock.

Dans son *Journal de Voyage*[2], Dürer nous parle des amis qu'il se fit à Bruxelles : il cite, dans le nombre, des personnages de la cour, comme le trésorier de la princesse Marguerite, Jean de Marnix ; Jean Metteneye, grand maître d'hôtel de l'empereur Charles-Quint, etc. ; Busleyden, qu'il

1. *Albert Dürer et ses dessins*, p. 276. Paris, 1882, in-4°.

2. Dr Leitschuh, *Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande* (Leipsig, 1884, in-8°), p. 57 et suiv.

appelle Puscleidis et qualifie à tort de trésorier de la ville, etc. Sous sa plume revient aussi le nom d'un écrivain célèbre, d'Érasme, de Rotterdam, qui habitait alors Bruxelles et dont l'amitié entraîna Van Orley dans des relations qui faillirent lui coûter cher.

Érasme, l'une des plus belles intelligences du temps, n'avait pu se soustraire complètement à l'influence des dogmes nouveaux alors prêchés avec tant d'ardeur par Luther et les premiers adeptes de la réforme. Quoiqu'il soit toujours resté attaché à la foi catholique, il penchait pour des idées de rénovation et de tolérance qui étaient très peu goûtées à la cour de Bruxelles et dans lesquelles il faut trouver la cause véritable de son départ des Pays-Bas. Propagées avec ardeur dans ce pays, les idées nouvelles y comptèrent immédiatement un grand nombre d'adhérents, en particulier à Anvers, parmi le clergé séculier et chez les frères Augustins. Les supplices n'arrêtèrent pas l'hérésie et ce fut inutilement que l'on dégrada à Bruxelles (1er juillet 1523), sur un vaste échafaud, deux de ces frères qui avaient été emprisonnés et que l'on avait condamnés à être brûlés vifs. En 1525, un autre prédicateur, après avoir exposé sa doctrine devant des milliers d'auditeurs, fut conduit à Anvers, enfermé dans un sac et jeté à l'eau. Deux ans plus tard, sur la dénonciation, paraît-il, d'une servante qui avait révélé ce secret à son confesseur, on entreprit des poursuites contre un grand nombre d'habitants aisés de Bruxelles, sous l'inculpation d'avoir été entendre les sermons de Jacques Van der Elst, ancien curé de l'Église Notre-Dame, d'Anvers, devenu depuis un des plus fervents serviteurs de la réforme. D'après les renseignements incomplets que Pinchart nous a fait connaître, puisés dans les documents des Archives du royaume, à Bruxelles, documents qui, après sa mort, ne se sont plus retrouvés, toute la famille de Bernard et un grand nombre de ses amis furent à la fois impliqués dans cette accusation : son père Valentin et sa femme; Agnès Seghers, femme de Bernard; le peintre Jean Van Coninxloo, son parent; Jean Tons et Jacques T'Seraerts, également peintres; Pierre De Pannemaker, Jean Bacx, Pierre Van den Bossche, Jean Van Lennicke, Guillaume Leemans, Jean Van Ophem, etc., tous fabricants de tapisseries, et bien d'autres encore[1]. De nouveaux détails provenant des pièces de ce procès montrent un grand nombre d'artistes de Bruxelles compromis dans les poursuites et mentionnent,

1. Voir Crowe et Cavalcaselle, *les Anciens Peintres flamands*, édition annotée par Ruelens et Pinchart, t. II, p. CCCXXXVIII.

outre Bernard Van Orley, son père Valentin, qui était alors âgé de soixante et un ans et était par conséquent né en 1466; sa propre femme, Agnès Segers, qui avait alors trente-quatre à trente-cinq ans, et dont la naissance se place entre les années 1492 et 1493; les frères de notre peintre, Everard, âgé de trente-six à trente-sept ans, né par conséquent en 1491 ou 1492, et Gomar; son neveu Schemier, et plusieurs autres peintres, tels que: Jean de Coninxloo, âgé de trente-huit ans, avec sa femme Élisabeth; Tons, qui avait de soixante à soixante-dix ans, et son fils Henri, qui n'en avait que vingt; Jacques T'Seraertz, qui en avait trente et un; Philippe de Mol, âgé de trente-deux à trente-trois ans et, de plus, l'orfèvre Arnoul Van Onkele, le verrier Nicolas Rombouts, maître Jean De Kindere, et jusqu'à Aerdeken ou Arnoul Van der Bruggen, valet ou apprenti de Bernard, âgé de dix-neuf ans. Le jeudi saint de l'année 1527 (18 avril), celui-ci reçut la visite d'un étranger qui se présenta comme serviteur ou officier du roi de Danemark, accompagné d'un inconnu vêtu d'une cape espagnole, d'un bonnet noir et de chausses grises, et portant l'épée au côté; quoique Bernard ne connût ni l'un ni l'autre, il les invita tous deux à dîner, parce qu'il avait jadis exécuté le portrait du roi de Danemark (Christiern II), et de la reine (Isabelle d'Autriche). Or cet inconnu était le prédicateur Van der Elst. Il débita des sermons chez Van Orley, à quatre reprises, comme l'avoua, entre autres, le frère de celui-ci, Everard. Comment les accusés échappèrent-ils à une condamnation sévère? On ne le sait, mais on le devine. L'influence de Marguerite s'exerça évidemment en faveur de son peintre favori, qui avait comparu à Louvain le 4 mai, à deux heures, devant l'inquisiteur Nicolas *A Montibus*, et qui promit alors sans doute, de ne plus écouter les apôtres de l'erreur. Tons et son fils avaient été arrêtés et enfermés à la prison dite Steenport, à Bruxelles. Mais tous en furent quittes à bon marché.

D'après une chronique manuscrite du temps, les accusés furent cités à comparaître devant le conseiller de Brabant, maître Charles Heenkenshoot, qui demeurait rue des Foulons (aujourd'hui du Lombard); ils durent déclarer, sous la foi du serment, combien de fois ils avaient assisté aux prêches de Van der Elst. A la chancellerie on décida qu'ils seraient tenus de rester à Bruxelles sans pouvoir s'absenter pendant cinq mois, sous peine d'avoir la main coupée; en outre, autant de fois qu'ils avaient assisté à un prêche, autant de fois ils

devaient venir à Sainte-Gudule assister à un sermon sur une estrade placée vis-à-vis de la chaire à prêcher, et payer une amende de 20 florins carolus [1].

Voilà tout ce que l'on sait de positif sur ce procès, qui a autorisé des hypothèses restées sans preuves et parfois insoutenables. On a prétendu que Van Orley fut alors disgracié et perdit sa position de peintre de Marguerite d'Autriche; selon d'autres, ce fut alors qu'il partit pour l'Italie, d'où il ne serait revenu que vers 1530, et de ce voyage daterait la transformation complète de sa manière. En l'absence de renseignements positifs, il faut se garder de vouloir être trop précis. Dans un rapport du magistrat de Bruxelles, en date du 27 septembre 1771, on lit que Bernard Van Orley fut deux fois à Rome et apprit la peinture chez Raphael; le second de ces voyages peut être fixé vers l'année 1527, mais ce n'est qu'une supposition. On ne peut attribuer à ce second voyage les Madones italiennes et les imitations d'objets d'art vus à Rome et ailleurs, dans la Péninsule, que l'on remarque dans les tableaux de Van Orley, car on peut en étudier dans des œuvres de ce peintre antérieures et parfaitement datées. Ne voit-on pas, en effet, dans le tableau des *Épreuves de Job*, entre autres détails de style Renaissance, une reproduction des bas-reliefs de l'arc de triomphe de Titus, reproduction d'une exactitude parfaite, et qui a été tracée d'après un dessin pris *con amore* sur les lieux mêmes. Or ce tableau est signé et remonte à l'année 1521. Quant à la perte de l'emploi de Bernard, elle est plus que problématique puisque, en 1532, lorsque après la mort de Marguerite d'Autriche, on régla avec la veuve de son trésorier M. de Marnix, les comptes de la gestion de celui-ci, Marguerite était encore redevable d'une forte somme à Bernard qui se qualifie, à cette occasion de « peinctre de feu madame », terme que l'on n'aurait pas employé dans le cas où celle-ci lui aurait enlevé les avantages dont il jouissait auprès d'elle [2].

Les comptes de Jean de Marnix, l'aïeul des deux Marnix qui figurèrent avec tant d'éclat dans les troubles religieux des Pays-Bas : Jean, seigneur de Toulouse, tué au combat d'Austruweel en 1566, et Philippe, seigneur

1. *Anecdota Bruxellensia*, chronique inédite de Bruxelles, du XVIe siècle.

2. Le 17 mars 1527, on paya encore à Bernard ses gages de l'année qui s'était terminée le dernier du mois de décembre précédent. Il signe à cette occasion : Bernard Dorley. Voir Altmeyer, *Marguerite d'Autriche*, dans la *Revue belge*, t. XV, p. 49.

de Sainte-Aldegonde, le grand homme d'État et le grand penseur, fournissent de nombreuses mentions des relations de Bernard Van Orley avec sa bienfaitrice. En 1521 elle lui avait fait payer 40 pièces d'or dites *Philippes*, dont 10 pour une représentation de Marie-Marthe qui fut envoyée par la princesse au couvent des Sept-Douleurs ou des Annonciades près de la porte des Anes, à Bruges; 10 pour une peinture destinée à l'empereur, 10 pour un Saint-Suaire peint sur du taffetas blanc, et 10 « desquels ma dite dame a fait don à mon dit maître Bernard, « outre et par dessus les dits achats d'icelles peintures et marché fait avec « luy et ce en faveur d'aucuns services qu'il a faits à icelle dame, dont elle « ne veut point qu'il soit fait ci mention ». Marguerite donna à son peintre, en 1524, 55 livres « pour plusieurs belles painctures et tableaux qu'il luy « a fait », et en 1526, 40 livres « en récompense de certaines painctures « qu'il a naguère faictes et livrées à icelle dame ». En 1532, lors de la liquidation des comptes de Marnix, il lui fut encore payé 82 livres, tant pour la peinture dite : *sur la vertu de patience* (ou tableau des *Épreuves de Job*), que pour huit portraits de la princesse. Celle-ci avait en outre commandé à son peintre « une table d'autel », destinée à l'église paroissiale de Bourg-en-Bresse, dont l'exécution fut l'objet d'un contrat passé avec Bernard Van Orley, le 16 juillet 1531 ; laissée inachevée par le peintre, cette œuvre fut, longtemps après sa mort, le 27 août 1560, moyennant 283 livres, acquise de ses enfants, et confiée à Marc Geeraerts, de Bruges, qui se chargea de la terminer. On la plaça dans l'église de Notre-Dame de Bruges, où le gouvernement de Philippe II faisait alors exécuter le mausolée de Charles le Téméraire.

Toutes ces circonstances ne cadrent pas avec la disgrâce temporaire dont Van Orley aurait été l'objet. Et cependant quelques-uns de ses amis semblent avoir nourri des principes peu orthodoxes, car nous voyons, en 1533, Jan Tons, Jan Van der Eycken, Roland Van Vlierden et Hennen ou Henri Smet, arrêtés par l'amman de Bruxelles, par ordre de la reine Marie de Hongrie, qui avait succédé à Marguerite d'Autriche, sa tante, et de son conseil, pour crimes de « luthérie » (*luteryen*). Des informations furent prises à leur charge et, en vertu des instructions de l'empereur, on les traduisit devant le magistrat de Bruxelles. Une grande influence agit probablement en faveur de ces accusés, car une sentence en due forme les renvoya de la plainte portée contre eux ; toutefois ils avaient contrevenu aux ordonnances de l'empereur en deux points : on avait

saisi chez eux des livres suspects et ils avaient tenu entre eux des réunions. Les livres furent confisqués et on leur interdit d'en posséder de pareils; de plus, on leur fit défense de se réunir comme ils l'avaient fait antérieurement. Si l'on songe que Jean Tons avait déjà été l'objet de poursuites en 1527, on trouvera cette indulgence peu ordinaire; mais on cessera de s'étonner si l'on réfléchit qu'il était un élève de Van Orley, grand paysagiste à ce que prétend Félibien et qui travailla au dessin des tapisseries dites les *Chasses de l'empereur*, tapisseries exécutées d'après les modèles fournis par Van Orley.

Ce dernier était plus que jamais en faveur, car un des premiers actes de Marie de Hongrie, qui succéda à Marguerite d'Autriche en qualité de gouvernante générale des provinces des Pays-Bas, fut de le choisir pour peintre (lettres patentes du 13 octobre 1532). C'était Bernard lui-même qui avait demandé cette faveur en alléguant la confiance que Marguerite d'Autriche avait montrée en son talent. On peut juger du nombre de tableaux que Marie lui commanda, par l'énumération de ceux qu'il exécuta pour elle de 1533 à 1535 et qui lui furent payés en cette dernière année par le trésorier Jean de Ghyn : un portrait de la reine Marie, de la grandeur de deux pieds carrés, fini au mois de février 1532-1533, du prix de 13 livres; trois autres peintures, livrées au mois de juillet suivant, du prix de 39 livres; les portraits de l'empereur Charles, du roi des Romains (Ferdinand, frère de Charles), de la reine, femme de Ferdinand, et d'une demoiselle Lucrèce, payés 32 livres; deux portraits du roi Louis et deux de la reine, du prix de 52 livres; un portrait du roi Louis, de grandeur naturelle, du prix de 28 livres; un portrait de Christine de Danemark, femme de François Sforza, dernier duc de Milan, également de grandeur naturelle, payé 30 livres; un portrait d'Antoine de Croy, seigneur de Sempy, du prix de 13 livres; encore un du roi Louis, du même prix; soit en tout quatorze tableaux, coûtant ensemble 240 livres. Ainsi que sa tante, Marie de Hongrie contribua beaucoup à répandre la réputation de l'artiste, car elle se faisait un plaisir de distribuer ses œuvres. Elle donna à la comtesse de Salm le premier des portraits cités plus haut; à Mlle Lucrèce son propre portrait, et les trois autres exécutés en même temps; au comte palatin Frédéric de Bavière, chevalier de la Toison d'or, qui aspira à la main de Marie, le portrait du roi Louis cité en dernier lieu. C'étaient autant de réclames en faveur de Bernard Van Orley, dont les œuvres

passaient ainsi de main en main et dont la réputation se répandait en Europe. Comme on le voit, les petits portraits lui étaient payés 13 livres, ceux de grandeur naturelle 26, 28 ou 30 livres[1]. Que sont-ils devenus? Évidemment tous n'ont pas péri et l'on pourra en retrouver plus d'un, principalement en Espagne et en Allemagne.

La nouvelle protectrice de Bernard avait des goûts plus énergiques que sa tante. Restée veuve à l'âge de vingt et un ans[2], après la mort de Louis II, roi de Hongrie, elle ne voulut jamais se remarier et consacra une grande partie de son existence (de 1531 à 1555) à l'administration des Pays-Bas. Dévouée à son frère, elle le servit avec une fidélité scrupuleuse et se montra, dans les moments les plus difficiles, à la hauteur de sa position. La chasse était l'un de ses plaisirs favoris et ce fut avec raison qu'on la surnomma la Chasseresse, car, en 1543, après la mort du seigneur de Molenbais, de Lannoy, elle voulut prendre elle-même la direction de la vénerie de l'empereur et garda ces fonctions jusqu'à son départ pour l'Espagne. Passionnée pour l'équitation, elle exigeait de ses dames le même goût pour cet exercice du corps et si l'une d'elles, dit un chroniqueur de l'époque, se faisait attendre lorsqu'elle montait à cheval, elle évitait de la regarder.

Jamais les grandes chasses ne furent, à Bruxelles, plus fréquentes et entourées de plus d'éclat, jamais la vénerie ne fut aussi soignée, jamais aussi, faut-il le dire, les lois sur la chasse ne furent plus sévères, plus radicalement exécutées. Une amende énorme (consistant en 80 royaux) était décrétée contre celui qui tirait ou prenait une bête fauve ou noire dans les forêts royales, et pour en tirer ou prendre une hors de ces forêts, il en coûtait 60 royaux. A défaut de payer ces amendes ou les peines du même genre prodiguées dans les édits contre toutes les espèces de contraventions dont on pouvait se rendre coupable, la fustigation, le bannissement des forêts royales ou la prison au pain et à l'eau avaient raison des récalcitrants. Les peines de mort, de l'aveuglement, des galères étaient prononcées dans certains cas, plus rarement peut-être que dans d'autres pays, mais assez souvent pour rendre odieux aux campagnards ce qui n'était pour la cour qu'un délassement.

1. Voir Gachard, *Rapport à Monsieur le Ministre de l'intérieur sur différentes séries de documents qui sont conservés à Lille*, page 264 (Bruxelles, 1841, in-8°).

2. La reine Marie était née à Bruxelles le 15 septembre 1505; son mari, le roi Louis II, de Hongrie, était mort en 1526.

C'est évidemment à Marie de Hongrie qu'est due la première idée des tapisseries dites les *Belles Chasses de Maximilien d'Autriche*, dont les dessins sont dus à Van Orley. L'exécution de ces grandes pages devait plaire à une princesse affectionnant autant qu'elle les soins à donner à la vénerie, tandis que sa tante, Marguerite d'Autriche, n'eut jamais la même passion. On sait du reste que ces tapisseries, au moins l'exemplaire original qui est conservé au Musée du Louvre, portent la marque locale de Bruxelles et la marque du tapissier qui les a fabriquées. Or, cette marque ne fut instituée que le 16 mai 1528 par une résolution de l'administration communale[1]. Il est donc impossible que la tenture soit antérieure à cette date, qui correspond, à peu de chose près, à la mort de Marguerite d'Autriche et à son remplacement comme gouvernante générale des Pays-Bas, par Marie de Hongrie.

Les dessins de ces tapisseries si compliqués, si chargés de détails, si remarquables à tous les égards, comme reproduction fidèle d'une partie de Bruxelles, des sites de ses environs, des mœurs et des coutumes de l'époque, ces dessins où Bernard Van Orley se révèle comme un imitateur fidèle et scrupuleux de la nature, ne représentent qu'une partie de la tâche multiple que l'on se plaisait à demander à son talent aussi varié que fécond. A la même époque on le voit faire preuve d'autres et de non moins grandes qualités, dans les magnifiques verrières dont il orna, à Bruxelles, l'église collégiale des Saints-Michel-et-Gudule et qui l'occupèrent dans les dernières années de sa vie. Il ne put les achever et mourut en 1542, ayant à peine atteint la cinquantaine, après avoir implanté dans les provinces des Pays-Bas l'art de la Renaissance, et en laissant des élèves capables de continuer son œuvre et de marcher dans les mêmes voies que lui.

1. Voir mes *Tapisseries bruxelloises*, p. 145.

CHAPITRE III

Van Orley envisagé comme portraitiste. — Ses tableaux d'histoire et, en particulier, son tableau des *Épreuves de Job* et *le Jugement dernier*.

L'œuvre de Van Orley comme peintre seulement est considérable, ce que nous en avons dit l'atteste. En ne l'envisageant qu'en qualité de portraitiste, il est, parmi les Flamands de son temps, le principal, ou pour ne heurter aucune opinion, un des principaux représentants de l'art qui consiste à reproduire avec fidélité les traits de ses semblables. Chez lui, la ressemblance est non seulement frappante, mais savamment étudiée et parfaitement rendue. Ainsi le Charles-Quint jeune, malgré le grand chapeau qui fait songer à la coiffure favorite de son grand-père Maximilien d'Autriche, malgré les traits du visage qui rappellent tout à fait ceux du roi Philippe le Beau, son père, a dans le regard un caractère ferme et décidé, dans lequel on entrevoit les qualités énergiques du futur empereur d'Allemagne.

Le *Guillaume Norman*, du Musée de Bruxelles, avec son costume simple et sévère, frappe par la pose du personnage et l'air de distinction suprême que l'artiste a su lui donner, en le plaçant en avant d'une colonnade élégante ornée de draperies, et où l'on remarque : ici, d'élégantes arabesques ; là, un écusson écartelé, dont le premier canton offre les armoiries des Norman : de sable, cousu d'azur, au lion d'or, orné et lampassé de gueules brochant sur le tout, l'écu semé de billettes également d'or. L'inscription qui l'accompagne a été maladroitement recopiée ou altérée. Elle indique Guillaume « de Norman » comme ayant été « écuyer, capitaine de tous les pays de Bourgogne à l'Écluse, vice-amiral de la mer de Flandre sous le seigneur de Beveren, conseiller et receveur général d'Artois et de Picardie ». Or, Guillaume Norman, et non de Norman (l'abus de la particule ne sévissant pas au XVIe siècle sur la Belgique), n'était pas capitaine de tout le pays de Bourgogne à l'Écluse, ce qui ne signifie rien, mais capitaine de la tour de Bourgogne à l'Écluse ; il ne fut pas non plus receveur d'Artois et de Picardie (ce qui lui aurait donné deux maîtres à la fois : l'empereur d'Allemagne et le roi de

France), mais receveur d'Artois et de Flandre (comme on peut le voir dans le *Nobiliaire des Pays-Bas et de Bourgogne*). Une main maladroite a évidemment passé par là. Tout est sobre et calme dans cette composition : le manteau et le pourpoint dont Norman est revêtu, ainsi que sa toque, son visage, ses mains parfaitement modelées, sa fine collerette blanche, font ressortir le jaune-brun de ses manches et la ligne de boutons dorés qui coupe heureusement son pourpoint.

Les mêmes qualités se retrouvent, mais à un degré différent d'intensité, dans le portrait du docteur Henri Zelle, exécuté pourtant dans la même année. Ici, la composition est plus compliquée, la tonalité plus violente sans être moins harmonieuse. Ce n'est plus un militaire, un administrateur qui a posé devant Van Orley, c'est un homme jeune encore, mais voué à de sérieuses études, comme l'attestent le meuble placé à sa droite et sur lequel sont posés deux livres richement reliés, et le volume largement ouvert posé devant lui et sur lequel est une lettre que Zelle est en train d'écrire. Ces traits réguliers ne sont pas sans analogie avec ceux d'autres personnages reproduits par le peintre dans ses tableaux. Henri Zelle n'avait alors que vingt-huit ans; il était physicien, c'est-à-dire docteur en médecine, et exerça de 1522 à 1561 (au moins) les fonctions de médecin en titre de la ville de Bruxelles, fonctions délicates et difficiles à la fois, car celui qui les remplissait devait non seulement diriger le soin des malades à l'hôpital Saint-Jean, mais encore donner des conseils à l'administration en cas d'épidémie. C'était, probablement, un ami de Van Orley; en tous cas, il était son voisin et tous deux habitaient la place dite de Saint-Géry (aujourd'hui de la Fontaine), l'un, le docteur, au coin de la rue dite *Damstrate* ou de la Digue, et l'autre, l'artiste, en face de l'entrée principale de l'église Saint-Géry. Une tenture verte est placée derrière le personnage, avec une bordure portant l'inscription : GEORG. D. ZELLE : PHYSICUS : AETAT. 28. BERNARDUS DORLEII FACIEBAT BRUXELL. MDXIX, c'est-à-dire : « George dit Zelle, médecin, Bernard d'Orley a fait à Bruxelles en 1519. » On y remarque, sur la tenture, des mains entrelacées ; des N et un chiffre bizarre formé de plusieurs lettres accouplées rappellent sans doute que ce portrait a été peint à l'occasion du mariage du docteur ; les mains symbolisent l'union qu'il allait contracter, l'N et le chiffre, le nom des futurs époux. Ici encore nous ne pouvons qu'admirer le coloris harmonieux ; la calme et intelligente figure de Zelle et ses mains, bien dessinées, se détachent avec

PORTRAIT DE GUILLAUME NORMAN.

(Musée de Bruxelles.)

vigueur sur son costume sombre formé d'une toque noire, d'une collerette blanche, d'un manteau noir à fourrures brunes et d'un pourpoint noir à manches rouges et à bande transversale de même couleur, placée au bas de la collerette.

La simplicité, cette qualité que Van Orley semble avoir cherchée avant tout dans ses portraits, nous paraît avoir atteint son maximum d'intensité dans les volets de son triptyque du Musée de Bruxelles, où l'on voit le Christ pleuré par les saintes femmes et d'autres saints personnages. L'artiste y a représenté les membres de la famille du donateur, Hanneron, accompagnés, les hommes par le patron de celui-ci, saint Philippe, portant la croix, instrument de son supplice; les femmes, par la patronne de la femme de Hanneron, Marguerite, qui tient en main une croix, dont un des bras porte une colombe, symbole de l'Esprit saint. On ne saurait rien imaginer de plus simple que la pose et le costume de Hanneron et de ses fils : le père tenant un livre de la main droite, tous vêtus de la manière la plus modeste, dans l'attitude du recueillement. Vis-à-vis, Marguerite Numan, sa femme, porte un collier qui lui descend sur la poitrine, et deux de ses filles, placées près d'elle, ont le même ornement et, en outre, un collier et un bijou, mais rien de plus. Tout l'attrait de cette peinture, singulièrement réaliste, réside dans le naturel de la pose, la variété des types, le soin extrême avec lequel le moindre détail est exécuté. Rien ne révèle qu'il s'agisse ici d'un des principaux fonctionnaires de la cour somptueuse de l'empereur Charles-Quint, de ce Philippe Hanneron qui, longtemps secrétaire du conseil privé, prit part à mainte ambassade importante et fut l'un des négociateurs du célèbre traité de Cambrai. Lui et sa famille ne nous représentent ici que d'humbles personnes, accomplissant avec conviction un devoir de piété, et assistant, en spectateurs passifs, à une des scènes les plus touchantes de la passion du Christ.

On aimerait, sans doute, à retrouver quelques-uns de ces nombreux portraits de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie, que ces princesses se plurent à demander à leur peintre favori ; mais, après avoir lu ce qui précède, on comprend que ces panneaux aient été négligés ou perdus dans les temps qui suivirent, lorsque les mœurs changèrent, et qu'on aima à se couvrir de vêtements de luxe, à s'entourer d'emblèmes ou d'autres objets précieux. Aussi n'hésiterai-je pas à attacher un nom illustre à ce portrait de femme, Musée d'Anvers, où l'on

PORTRAIT DU DOCTEUR HENRI ZELLE.

(Musée de Bruxelles.)

retrouve la même simplicité si chère à Van Orley. Un doux visage, vu de trois quarts, se détache du panneau sur un fond sombre; un bonnet blanc et un long voile, de même couleur, couvrent la tête, tandis qu'une robe noire, seulement relevée par des manches plus claires et une ceinture richement ornée, revêt le corps. Les mains jointes tiennent un beau chapelet à gros grains qui s'étale sur le banc près duquel se tient l'inconnue.

Un grand nombre de portraits, particulièrement de dames, sont épars dans différents Musées de l'Europe et attribués à Van Orley. Comment serait-il possible de les donner au maître avec quelque certitude? en passant de main en main, ces panneaux, sans signature, sans marque distinctive, ne changent-ils pas d'attribution au gré du critique qui les examine et qui croit quelquefois y trouver un air de parenté avec d'autres œuvres plus ou moins semblables. On regarde comme des portraits de Van Orley une *Anne de Clèves*, en buste, qui se voyait chez le comte Spencer, en Angleterre; une dame, que l'on suppose être *Christine de Milan*, faisant partie du Musée de l'Académie, à Venise, etc.; on lui attribue aussi une dame assise et lisant, du Musée de l'Institut Stædel, à Francfort-sur-Mein, ainsi qu'un beau portrait d'homme, de la Galerie Pitti, de Florence.

Christine de Danemark, qui devint depuis duchesse de Lorraine et vécut, ainsi que son père, le roi Christiern, plusieurs années aux Pays-Bas, épousa, au mois d'avril 1534, François-Marie Sforza, dernier duc de Milan. Bernard Van Orley exécuta, pour Marie de Hongrie, le portrait de cette princesse, qui, devenue veuve à l'âge de seize ans environ, revint se fixer à Bruxelles. Le roi d'Angleterre, Henri VIII, si connu par ses nombreux mariages et par sa cruauté, conçut alors le projet de la prendre pour femme et envoya le célèbre Holbein reproduire ses traits. Ainsi que nous l'apprend l'envoyé anglais Hutton, dans une lettre du 13 mars 1538, le grand artiste, arrivé à Bruxelles, obtint une audience, mais ne put consacrer à son travail que trois heures. Il n'exécuta d'abord qu'une esquisse, mais il ne tarda pas à peindre la duchesse sur un panneau qui a été retrouvé, il y a une vingtaine d'années, au palais de Windsor. Pour y mettre la dernière main, il se servit d'un autre portrait qu'on lui envoya ou qu'il rapporta de Bruxelles, et qui figure parmi les peintures provenant de Henri VIII. On remarque entre ces deux œuvres d'art une grande ressemblance; toutefois, d'après Wolt-

PORTRAIT DE PHILIPPE HANNERON ET DE SES FILS.

(Musée de Bruxelles.)

mann[1], on signale une certaine mollesse dans ce dernier portrait, actuellement conservé à Arundel-Castle. Ici, Christine se montre sous un costume ordinaire, tandis qu'à Windsor elle porte des vêtements de veuve, peut-être dans l'intention de modérer l'ardeur amoureuse du monarque, dont elle ne tarda pas, du reste, à repousser les offres. L'une ou l'autre de ces œuvres pourrait être attribuée à Van Orley; si ce n'est l'original, c'est peut-être une reproduction du panneau qu'il peignit pour Marie de Hongrie.

On apprécierait mieux l'influence que l'Italie exerça sur notre artiste si l'on possédait plus de renseignements sur la chronologie de ses œuvres principales, mais la plupart de ces dernières, j'entends de ses tableaux d'histoire, ne sont pas datées; six seulement peuvent utilement servir de point de comparaison.

La *Descente de croix*, que l'on voit au Musée de Saint-Pétersbourg (*Catalogue du Musée de l'Ermitage*, écoles germaniques, p. 20), et qui, formait jadis, selon toute apparence, la partie centrale du tableau peint de 1515 à 1520 pour l'église Sainte-Walburge, de Furnes, accuse déjà des tendances étrangères à l'art flamand. L'artiste n'a pas imité le style sobre et sévère dans lequel Van der Weyden a retracé la même scène. Ici, tout est tranquille et plein d'expression; là, tout est mouvementé. La croix s'élève sur une hauteur d'où la vue s'étend sur les remparts et les habitations de Jérusalem; le corps du Christ est soulevé par un disciple qui descend d'une échelle en le portant sur le dos, tandis qu'un autre soutient une des mains du Sauveur, que plusieurs de ses compagnons, groupés au pied de la croix, s'apprêtent à recevoir dans leurs bras. La Madeleine, ornée d'un diadème et vue de dos, se retourne pour contempler la Vierge qui tombe évanouie entre les bras des saintes femmes. A droite, un soldat, couvert d'une riche armure, rassemble les instruments de la Passion.

Dans cette composition, les têtes sont pleines de naturel; celle de la Vierge en particulier est d'une grande beauté, mais l'ensemble pèche par je ne sais quel manque d'équilibre; le peintre, en s'écartant des limites traditionnelles, n'est pas encore maître de son pinceau[2].

1. *Holbein und Zeine Zeit*, i. Ier, p. 316 et suiv., p. 382 et suiv. (Leipzig, 1866, n-8°).

2. *La Descente de croix* a éte gravée dans la *Peinture flamande* de A. J. Wauters (p. 145).

PORTRAIT DE MARGUERITE NUMAN ET DE SES FILLES.

(Musée de Bruxelles.)

On ne pourrait adresser les mêmes reproches à un triptyque à doubles volets peint, en 1518, pour l'église Sainte-Marie de Lubeck, où il est encore conservé. Le panneau central représente *la Trinité adorée par les Saints* et semble une imitation libre de la célèbre gravure d'Albert Dürer, reproduisant le même sujet. La Trinité, qu'un groupe de chérubins environne, est composée de Dieu le Père et du Saint-Esprit, soutenant dans leurs bras le corps du Sauveur. Sur les volets on voit : d'un côté la Sibylle de Cumes montrant à l'empereur Auguste la Vierge Marie et son enfant portés sur les nues; près d'elle, trois personnages, placés dans une tribune, rappellent, paraît-il, les donateurs du tableau. De l'autre côté, saint Jean l'Évangéliste, assis dans un riant paysage, contemple l'une des scènes de l'Apocalypse. Sur les panneaux extérieurs des volets et les panneaux intérieurs des volets extrêmes l'artiste a peint quatre figures pleines de caractère. Ce sont les quatre pères de l'église latine : saint Jérôme, saint Ambroise, saint Augustin et saint Grégoire, les deux premiers un livre à la main, les deux autres portant la crosse et ayant la mitre en tête. Ils se tiennent dans un riche portique, à colonnades, s'ouvrant sur un paysage. L'extérieur des volets extrêmes est occupé par une *Annonciation*.

Il y a plus à dire des *Épreuves et de la Patience de Job*, l'une des œuvres capitales du peintre et qui, de la Galerie des tableaux du roi des Pays-Bas, Guillaume II, est passée au Musée royal de Bruxelles. C'est évidemment le tableau peint par Van Orley pour Marguerite d'Autriche, qui en fit don à Antoine de Lalaing, seigneur de Hoogstraeten, l'un de ses ministres favoris. C'est également un triptyque avec volets ayant leur revers couvert de peintures. M. John Nieuwenhuys, qui l'acheta à la vente du roi, a fait scier ces volets, ce qui permet d'embrasser, d'un coup d'œil, toute la composition.

Au centre, on voit la représentation des faits signalés dans le passage du *Livre de Job* où sont racontés les malheurs terribles qui tombent coup sur coup sur ce vieillard intègre qui, jusqu'alors, avait joui de tous les bonheurs : « Tes fils et tes filles, vient lui dire un de ses serviteurs, man-« geaient et buvaient dans la maison de leur frère aîné, et voici, un « grand vent s'est levé de delà le désert et a heurté contre les quatre « coins de la maison, qui est tombée sur ces jeunes gens et ils sont « morts; et je suis échappé moi seul pour te le rapporter. » Cette scène terrible se passe dans un édifice de style Renaissance, soutenu par des

LA TRINITÉ ADORÉE PAR LES SAINTS.

(Église Sainte-Marie, à Lubeck.)

piliers, dont les plus rapprochés du spectateur sont chargés, jusqu'à l'exagération, de panneaux, de médaillons, de sculptures de haut-relief. Il se termine par un mur orné d'une niche charmante, mais d'une ornementation excessive. La voûte s'entr'ouvre et laisse apercevoir les esprits du mal qui déchaînent le vent sur cette construction, dont ils font tomber les débris sur les fils et les filles de Job. Ceux-ci, surpris à table par la catastrophe, succombent écrasés ou essaient de fuir, livrés à la consternation. L'artiste a fait preuve, dans ce panneau, d'une habileté de dessin extraordinaire. Les poses de ses personnages sont hardiment traitées ; on admire surtout, à l'avant-plan, une femme qui tombe en essayant de protéger sa tête ; une autre, renversée à terre, fait à peu près le même mouvement. La scène est pleine de vie sans être confuse et se complète, au fond, par un paysage traité avec finesse et élégance et où se passent d'autres épisodes de la légende. Une double inscription nous apprend la date de l'exécution de cette œuvre remarquable. On lit sur un des piliers de gauche : Elx syn tyt. — Orley 1521 ; et au bas du tableau : Bernardus d'Orley — Bruxellanus faciebat a. dni — m · cccc · xxi, iiii° mensis Mai. Ainsi, c'est le 4 mai 1521 que Van Orley mit la dernière main à ce tableau, et il semble avoir voulu justifier l'imitation de l'art italien que l'on y remarque et sa manière nouvelle, évidemment imitée de celle de Michel-Ange, en ajoutant : *A chacun son temps* (*Elx syn tyt.*)

Le volet de gauche représente les innombrables troupeaux de Job, composés de chameaux, de bœufs et de moutons, défilant dans une gorge montueuse sous la conduite des Chaldéens, qui viennent de s'en emparer. Sur le devant, on remarque un soldat vêtu d'une armure couverte d'ornements richement ciselés, à la mode du xvie siècle, armé d'une longue lance et le corps entouré d'une riche ceinture ; il semble surveiller ce cortège. Sur le volet de droite, Job, dans la plus noble attitude, s'avance pour prier Dieu en faveur de ses amis Eliphas, Baldad et Sophar, agenouillés devant lui ; le fond est occupé par un édifice du style de la Renaissance composé avec un goût charmant ; les parties essentielles de la construction y contrastent par leur simplicité pleine de grandeur avec les détails variés qui en décorent et complètent les moins importantes.

Sur le revers des volets, que John Nieuwenhuys a fait scier pour que l'on pût mieux juger de l'ensemble, Van Orley a peint la mort du juste

LES PÈRES DE L'ÉGLISE LATINE.

Panneaux extérieurs de *la Trinité adorée par les Saints.* — (Église Sainte-Marie, à Lubeck.)

et celle du méchant. Chaque volet présente deux scènes différentes. Sur le premier on voit Lazare couché joignant les mains en implorant le ciel du regard, tandis qu'un homme, bizarrement vêtu, insulte le malheureux en le menaçant d'un bâton. Comme contraste, on aperçoit un bâtiment richement décoré et dont l'étage est à jour; on y voit deux hommes et une femme s'entretenant devant une table richement servie. Chaque détail ici attire et retient l'attention. Le groupe des trois personnages est plein de vie et l'homme jeune qui en fait partie représente, selon toute apparence, Van Orley lui-même. Le dais recouvrant à demi la table, le riche dressoir, chargé de vases, sont autant de motifs empruntés aux ameublements de l'époque. Quant aux bas-reliefs de bronze ornant la façade de l'édifice où se passe cette scène intime, ils reproduisent quelques-uns de ceux qui ornent à Rome l'Arc de triomphe de Titus et attestent l'ardeur avec laquelle Van Orley avait étudié ce beau débris de l'antique Rome.

Au bas de l'autre volet la mort du mauvais riche est retracée de la manière la plus effrayante. Son corps nu, admirable de modelé, se tord dans les contorsions de l'agonie; il est environné de monstres hideux, de démons, de serpents; un démon lui présente un plat de vipères; un autre lui verse dans la bouche du métal en fusion; un serpent enlace ses jambes. Rien ne surpasse, comme étude approfondie du corps humain et comme vigueur de coloration, cette page merveilleuse, un des chefs-d'œuvre de l'art flamand. Et comme contraste, dans un appartement encadré entre deux colonnes, on entrevoit une scène aussi simple, aussi tranquille que la première est désordonnée: un homme est étendu sur un lit couvert de draperies pourprées; près de lui une femme, tenant un vase en main, essaie de le consoler, et un médecin, examinant une fiole, semble étudier un dernier moyen pour rendre la santé au malade.

L'artiste a déployé les qualités les plus diverses dans cette œuvre capitale, dont les moindres détails sont exécutés avec le plus grand soin, où tout porte l'empreinte de longues et sérieuses études, et qui suffirait pour justifier, aux yeux de tout critique impartial, les tendances italianistes de Van Orley. Dans son commerce avec les grands maîtres d'au-delà des Alpes, il a certainement puisé de nouvelles, de rares qualités, et pour mieux entraîner à sa suite ses contemporains il ne lui a manqué peut-être qu'une carrière plus longue, des circonstances plus favorables.

L'ANNONCIATION.

Volets extérieurs extrêmes de *la Trinité adorée par les Saints* — (l'église Sainte-Marie, à Lubeck.)

Comme preuve de la puissance du talent de Van Orley et de l'habileté avec laquelle il savait varier sa manière, citons un autre tableau, longtemps placé dans l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, et qui est aujourd'hui au Musée royal de cette ville. Il forme un triptyque, peint sur un fond doré moucheté de noir. On y voit, sur le panneau central, *Jésus-Christ mort, pleuré par la Vierge et par les saints personnages*. La tête du Sauveur repose sur les genoux de l'une des Maries; sa main droite est tenue par la Madeleine qui est au côté opposé. Au milieu sont la Vierge, les yeux inondés de larmes, la seconde Marie et saint Jean. Au second plan, à droite, Nicodème et Joseph d'Arimathie tiennent la couronne d'épines. Les volets, nous les avons décrits plus haut; ajoutons seulement qu'au revers se trouvent, d'un côté, la Vierge représentée agenouillée devant un prie-Dieu, une main appuyée sur la poitrine, et, de l'autre côté, l'ange Gabriel fléchissant le genou devant elle.

Ici, l'effet est saisissant par la simplicité des moyens employés et le sentiment profond, calme, que l'artiste a imprimé à ses personnages. Les types du panneau central, bien choisis, n'ont rien de vulgaire; aucun détail étranger à la scène ne distrait le spectateur et cette œuvre, exécutée à la fin du premier quart du XVIe siècle, semble au premier abord bien plus ancienne, tant l'artiste a attaché à son œuvre un cachet entièrement religieux. Elle était admirablement préparée pour orner, dans la collégiale de Sainte-Gudule, la tombe des donateurs, située près du chœur, dans la chapelle du Saint-Sacrement, qui fut quelques années plus tard totalement transformée.

Le *Jugement dernier*, du Musée d'Anvers, appartient encore à cette époque si active de la vie de Van Orley. D'après un document mis au our il y a quelques années, ce fut vers 1518 que les aumôniers de la ville d'Anvers, c'est-à-dire les administrateurs spéciaux, choisis par la commune pour diriger et surveiller la gestion des institutions charitables de cette ville, résolurent d'orner d'un triptyque l'autel près duquel ils assistaient à l'office divin, dans la collégiale de Notre-Dame, et en confièrent l'exécution à Van Orley, regardé dès lors comme un maître très excellent et célèbre (*een seer excellent ende vermaert meester*). Pour payer la dépense, fixée à 600 florins (représentant aujourd'hui 11,000 francs environ), il fut décidé de la couvrir au moyen de cotisations payables par les aumôniers, s'élevant pour chacun d'eux à une livre de gros (soit

LES ÉPREUVES ET LA PATIENCE DE JOB.

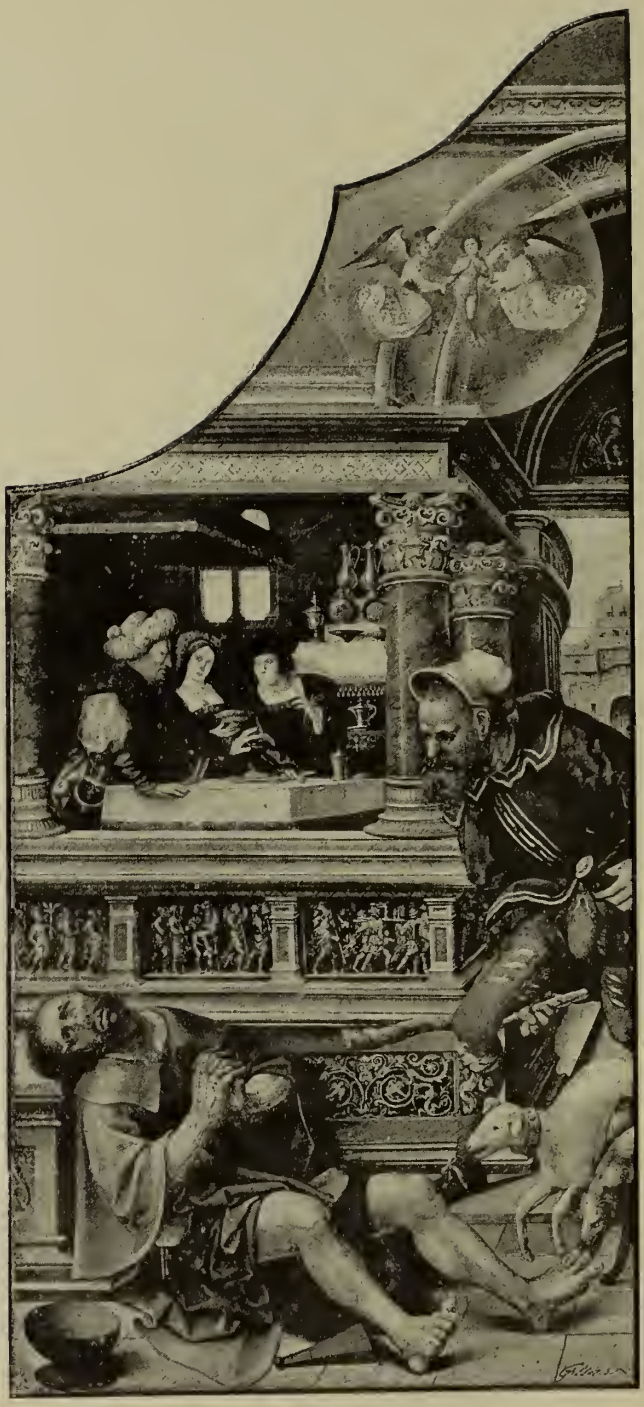
Panneau principal. — (Musée de Bruxelles.)

JOB PRIANT DIEU POUR SES AMIS.

Volets de droite des *Épreuves et de la Patience de Job.* — (Musée de Bruxelles.

LES TROUPEAUX DE JOB EMMENÉS PAR LES CHALDÉENS.

Volet de droite des *Épreuves et de la Patience de Job.* — (Musée de Bruxelles.)



LA MORT DU JUSTE.

Revers d'un volet des *Épreuves et de la Patience de Job.* — (Musée de Bruxelles.)

LA MORT DU MÉCHANT.

Revers d'un volet des *Épreuves et de la Patience de Job.* — (Musée de Bruxelles.)

six florins) plus 2 couronnes de France (soit 1 florin 13 sous ou 2 florins 8 sous), exigibles par an jusqu'à l'achèvement du travail. Celui-ci fut terminé vers 1525. Il resta à la cathédrale jusqu'en 1794; transféré depuis à l'hôpital de Sainte-Élisabeth, il fut, il y a quelques années, déposé au Musée d'Anvers, dont il est considéré comme l'un des joyaux[1].

Van Orley a conçu le sujet tout autrement que ne l'avaient fait Vander Weyden et d'autres de ses devanciers. Ceux-ci avaient représenté la Divinité, la Vierge et les apôtres présidant à cette scène terrible dans le calme le plus complet; chez lui, au contraire, tout est mouvementé. Il y a là une évidente influence du célèbre *Jugement dernier*, de Michel-Ange : Dieu le Père étend les bras et s'agite au haut des cieux; les apôtres, dont la double rangée se prolonge dans le haut des volets, ont également des poses agitées et violentes et se précipitent pour adorer la croix sur laquelle le Christ est étendu ; des anges s'élancent dans toutes les directions en sonnant de la trompette. En enlevant à la scène le caractère majestueux que les anciens lui donnaient, Van Orley a évidemment échoué. Mais, par contre, que de grandeur dans le cercle immense des êtres humains ressuscitant pour assister au jugement suprême, dans le vaste panorama qui se dessine tout à l'entour ! Sur le devant, une foule d'êtres humains sortent de terre, les uns tendant les mains vers le ciel en exprimant une entière confiance dans leur juge, les autres pleins de terreur et de confusion. Au milieu du désordre général on remarque un groupe d'hommes occupés à déposer en terre un des leurs qui vient de mourir, singulière idée qu'a eue le peintre de rappeler qu'un des devoirs des *aumôniers* d'Anvers était de veiller à faire rendre aux malheureux les honneurs de la sépulture.

Dans les volets, on retrouve le génie flamand, entremêlé, il est vrai, d'imitation italienne, mais rappelant de la manière la plus complète la délicatesse, le fini gracieux qui caractérisaient la manière des maîtres du xve siècle. Sur chaque volet, on remarque une construction d'architecture, surchargée d'ornements dans le style de la Renaissance, avec : colonnades, arcades, perrons, etc. Là se passent, traitées avec un soin et un détail infinis, différentes scènes qui se rapportent toutes à l'exercice de la charité. Les salles de ces édifices sont à jour, en sorte que l'œil peut y plonger à l'aise. On y voit, ici un homme seul couché dans un

1. Gudens, *le Jugement dernier et les Sept Œuvres de miséricorde, par Bernard Van Orley*, dans le *Bulletin de l'Académie d'archéologie d'Anvers*, t. VIII, p. 126.

JÉSUS-CHRIST MORT, PLEURÉ PAR LA VIERGE ET PAR LES SAINTS PERSONNAGES.

(Musée de Bruxelles.)

LA VIERGE ET L'ANNONCIATION.

Revers des volets de *Jésus-Christ pleuré par la Vierge et par les saints personnages.*

(Musée de Bruxelles.)

L'ANGE ET L'ANNONCIATION.

(Revers de l'un des volets du *Christ pleuré par la Vierge et par les saints personnages.*)

cabinet; là, un autre qui dicte ses dernières volontés, et ailleurs, une femme malade à qui on donne un cierge et qui va recevoir les derniers sacrements, etc. Devant le rez-de-chaussée, des maîtres des pauvres distribuent des secours, des aliments, des vêtements à des pauvres, à des estropiés, et délivrent des prisonniers. En un mot, c'est la représentation vivante et traitée avec tout le soin possible de la manière dont s'exerçait la charité à cette époque. On ne comprend pas, en présence de scènes pareilles, que l'on ait pu attribuer à Van Orley le sobriquet de *potlepel* (cuillère à pot), parce qu'il aurait puisé ses couleurs à grandes cuillerées pour achever en hâte ses tableaux. Il aurait ainsi « remplacé la char- « mante et naïve finesse de l'ancienne école par un prompt labeur et ouvert « le chemin aux fabricants de peinture [1] ». Rien de plus faux, Bernard Van Orley se sépare sans doute de ses anciens maîtres, mais on ne saurait sans admiration contempler ces petits épisodes qu'il prend plaisir en quelque sorte à semer dans ses compositions et où il se montre imitateur exact de la nature, observateur scrupuleux et artiste doublé d'un penseur profond. D'après Van Mander, le peintre aurait fait dorer tout le triptyque avant de le couvrir de couleurs, afin de rendre celles-ci plus brillantes et plus durables, afin de donner au ciel plus de transparence. Quoiqu'il en soit de la vérité de cette anecdote, le but que l'artiste se proposait a été atteint, car son œuvre est remarquable par une tonalité claire et vigoureuse.

Le succès qui accueillit ce tableau détermina sans doute d'autres familles notables d'Anvers à lui en commander une répétition, qui orne encore aujourd'hui l'église Saint-Jacques, où elle est placée dans la chapelle dite des saints Pierre et Paul, dans le collatéral droit de la nef. Cette chapelle fut cédée par la fabrique de l'église, en 1515, à Adrien Rockox et à Catherine Van Overhoff, qui en décorèrent l'autel d'un triptyque exécuté par Van Orley, et non par Jan Van Heemsen ou Hemixem, comme on l'a dit souvent. La partie supérieure de la composition est réservée au juge céleste, entouré de saints personnages, mais l'intérêt principal se porte sur le groupe des justes, où l'on voit nos premiers parents, Adam et Ève, dont l'attitude et l'exécution sont des plus remarquables. Adam semble rempli d'effroi par la vue des démons et des réprouvés; Ève, chaste, quoique nue, a les yeux levés vers le ciel et

1. Michiels, *Histoire de la peinture flamande*, t. III, p. 89 (1re édition), et t. V, p. 79 (2e édition).

LE JUGEMENT DERNIER.

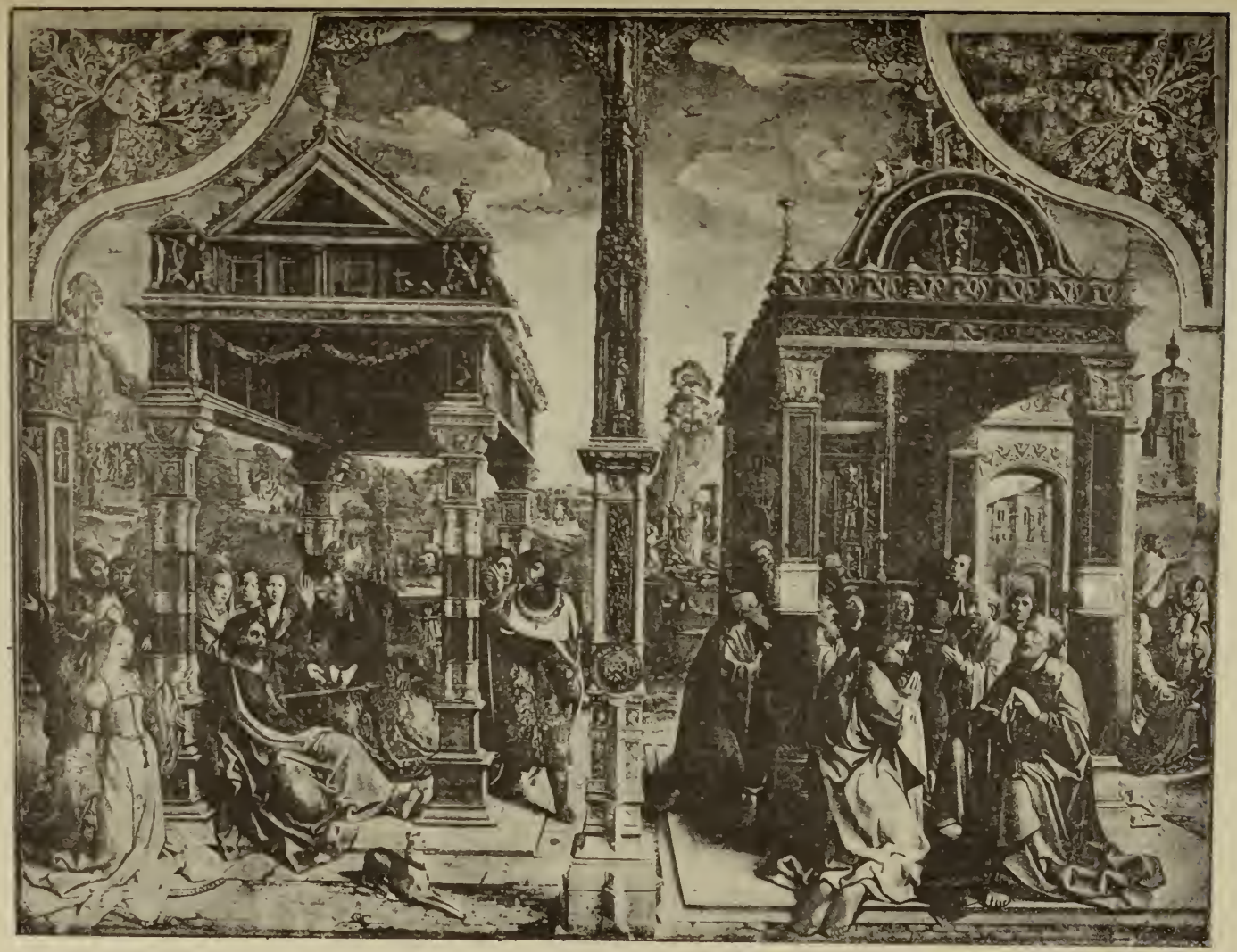
(Musée d'Anvers.)

semble regarder le Sauveur avec une indicible confiance. Dans un autre groupe, un démon aux formes fantastiques emporte sur le bras gauche une femme couchée horizontalement et dont les traits expriment la terreur. Quelques-unes des figures du tableau sont d'un dessin admirable et attestent que l'artiste n'avait fait que gagner en habileté; on ne saurait assez louer les expressions variées des personnages, le choix des types, la vivacité et l'harmonie du coloris. Ces qualités se retrouvent également dans les volets, où l'on voit, d'une part, Rockox, qui mourut en 1540, et ses enfants, accompagnés de saint Adrien armé de toutes pièces, et, d'autre part, Catherine Van Overhoff et ses dix filles, dont deux sont d'une rare beauté, et sainte Catherine tenant l'épée, instrument de son martyre. Sur la face postérieure des volets est représenté Dieu le père, bénissant du haut des cieux le Sauveur, qui est agenouillé sur la colonne de la flagellation. Près de Jésus-Christ sont saint Pierre et saint Paul; à gauche, on voit sainte Marguerite et sainte Madeleine, les seins nus, la chevelure flottante, prête à recevoir le coup mortel, On regarde le volet de gauche comme un chef-d'œuvre et quelques figures de la face postérieure des volets, particulièrement sainte Madelaine, comme des œuvres du plus grand mérite [1].

Le Musée Impérial de Vienne compte parmi ses objets d'art un tableau signé *Bernard Van Orley* et représentant un double sujet. Chacun de ces sujets se caractérise par la présence d'un élégant pavillon qui en occupe le milieu et laisse apercevoir, à gauche, la vue d'une ville entière, aux rues peuplées d'une multitude de guerriers; à gauche, la silhouette d'un grand édifice, orné d'une tour. Sous le premier de ces portiques se passe une scène assez difficile à déterminer et où l'on a vu *le Roi Antiochus Épiphane profanant le temple de Jérusalem en y installant une idole*. Ce prince y est représenté assis et écoutant les supplications que lui adresse un prêtre. A droite, les Apôtres, à genoux, attendent la descente du Saint-Esprit.

Ces panneaux, où se retrouvent les qualités distinctives de notre peintre, se complétaient jadis, paraît-il, par deux volets qui figurent aujourd'hui au Musée de Bruxelles et qui ont été achetés, en 1859, pour le prix de 3,000 francs, à la fabrique de l'église de Sablon, dans la même ville. Ils ont pour sujet des épisodes de la légende des saints Thomas et

1. Van Lerius, *Notice des œuvres d'art de l'église Saint-Jacques, à Anvers*, p. 158 à 162.



ANTIOCHUS ÉPIPHANE PROFANANT LE TEMPLE DE JÉRUSALEM. — LES APÔTRES ATTENDANT LA DESCENTE DU SAINT-ESPRIT.

(Musée Impérial et Royal de Vienne.)

LA NAISSANCE DE LA VIERGE.

(Musée de Bruxelles.)

L'OFFRANDE DE JOACHIM REPOUSSÉE.

(Musée de Bruxelles.)

Mathias et doivent avoir été placés sur un autel de la corporation des charpentiers ou des menuisiers, à en juger par les instruments qui y sont représentés. A gauche, saint Mathias est agenouillé, les mains jointes, prêt à recevoir le coup mortel, en présence de plusieurs personnages; dans le fond, le même saint est attaché à la croix et lapidé. A gauche, la scène principale se passe devant une espèce de portique d'une riche architecture; saint Thomas, à genoux, lève la main pour toucher les plaies du Sauveur et se convaincre de la réalité de sa résurrection. Au fond, sont dépeints des épisodes de l'existence du saint dans l'Inde, tels que la tradition nous les raconte : une jeune Juive reconnaissant l'origine de l'apôtre, le bouteiller du roi le frappant parce qu'il refusait de boire et de manger, et un lion dévorant ce bouteiller. A l'extérieur des volets, les deux saints sont figurés debout sur un piédestal, entourés de banderoles portant des inscriptions.

Deux autres volets que possède également le Musée de Bruxelles offrent plusieurs des caractères particuliers à la manière de Van Orley : le choix des types, l'habileté dans la disposition des personnages, le fini des moindres détails. A gauche, c'est la *Naissance de la Vierge;* à droite, *l'Offrande de Joachim repoussée.* D'un côté, celui-ci s'éloigne, confus, de la table derrière laquelle Ruben et un autre prêtre juif, richement vêtus, sont assis sous un baldaquin soutenu par des colonnes, qui laissent entrevoir un paysage. De l'autre côté, sainte Anne, à qui une femme présente à boire, est couchée sur un lit; sur le devant, une belle jeune fille, élégamment parée, tient sur les genoux un jeune enfant qu'une autre femme se prépare à prendre. Cette double scène se passe dans une chambre, dont l'entrée, ouverte, laisse apercevoir d'autres constructions, devant lesquelles a lieu la Présentation au Temple.

Les revers des volets ne le cèdent pas en importance à leur face antérieure. Derrière la *Naissance de la Vierge* est représenté son *Mariage.* Le grand prêtre unit les deux jeunes époux, qui sont couverts d'élégants costumes du XVIe siècle; la scène se passe devant un temple de style Renaissance, dont la porte est surmontée d'un tympan, où se lit la date : 1528, époque probable de l'exécution du tableau. Au revers de *l'Offrande de Joachim*, l'artiste a peint un site montueux, au haut duquel un ange montre l'Enfant Jésus, et devant lequel sont agenouillés la Vierge et des apôtres. Le fond du paysage, à gauche, nous offre, par delà d'une rivière, une habitation surmontée d'un clocher.

Le fait que Bernard Van Orley faillit être victime des persécutions dirigées contre les adeptes de la réforme religieuse et contre tous ceux qui avaient eu avec eux des relations, rend doublement intéressant le tableau qu'il peignit pour l'abbaye de Saint-Michel, à Anvers, et qui, après avoir été acheté, en 1817, par les frères Boisserée, de Cologne, fait aujourd'hui partie du Musée de Munich. Il y a représenté saint Norbert, le fondateur de l'ordre des Prémontrés, discutant avec Tanchelin, le chef des hérétiques d'Anvers. « Les défenseurs des deux opinions », ai-je dit ailleurs, « y forment un contraste frappant : une intelligence pervertie se trahit sur le visage de Tanchelin et la dureté et les appétits matériels caractérisent les traits de ses adhérents, tandis que la mâle figure de Norbert se dessine au milieu des têtes plus placides des fidèles : femmes charmantes assises au pied de la chaire, hommes graves et sérieux groupés plus loin. Entre l'hérésiarque et le défenseur de la foi, on aperçoit un auditeur qui semble hésiter. Cet esprit livré au doute, c'est Van Orley lui-même et c'est son portrait, frappant de ressemblance, qui l'a fait reconnaître pour l'auteur du tableau. La scène se passe dans une splendide basilique. Au fond, dans un paysage, se dessine une autre période de la vie de saint Norbert. » Disons, en passant, que le fait reproduit sur ce panneau n'est pas historique ; saint Norbert n'ayant jamais, que l'on sache, été en contact avec Tanchelin, qui mourut plus de dix années avant l'établissement, à Anvers, de l'abbaye des Prémontrés, dite de Saint-Michel.

Au Louvre on remarque un *Mariage de la Vierge*, qui est attribué à notre peintre. La scène principale s'y passe en avant d'un dais de velours noir, qui protège l'arche d'alliance, et dont les ornements, ainsi que les vêtements du grand prêtre et ceux des deux époux, sont recouverts d'or. La composition est bien ordonnancée et les types choisis avec soin ; mais la simplicité des constructions et des autres détails nous paraît absolument contraire à la manière de Van Orley, et nous préférons voir dans ce panneau l'œuvre d'un de ses disciples, comme lui admirateur de l'architecture gréco-romaine, mais, n'ayant pas la même passion de l'orner de toute espèce d'accessoires. Le *Mariage de la Vierge* provient de la collection particulière du roi Louis XVIII, qui l'avait acheté de M. de Langeac, en 1822.

Notre artiste a souvent traité les scènes des premières années de la vie de Jésus-Christ : sa *Nativité*, l'*Adoration des mages*, la *Fuite en*

LA VIERGE ET LES APÔTRES AGENOUILLÉS.

(Musée de Bruxelles.)

LE MARIAGE DE LA VIERGE.

Musée de Bruxelles.)

Égypte. Il peignit la *Nativité* qui fut placée sur son tombeau, dans une chapelle de l'église de Saint-Géry, à Bruxelles, non dans celle de Saint-Luc, comme le dit à tort Mensaert, mais dans celle de Saint-Maur. *La Nativité* fut enlevée après la conquête de la Belgique par les Francais, en 1794, et se trouve actuellement au Musée de Lille, où sa présence a été signalée par M. Henri Hymans, et où elle fut longtemps attribuée à Dürer.

L'Enfant Jésus sur les genoux de sa mère, placé sous un riche baldaquin, en avant d'un gracieux paysage, se voit au Musée de Bruxelles, et un sujet analogue se retrouve dans l'ancienne collection du feu prince Frédéric des Pays-Bas et au Musée de Wiesbaden, mais dans cette dernière galerie, l'attribution me semble sujette à caution, et, dans la collection du feu prince Frédéric, une circonstance m'y paraît contraire : en effet, à l'arrière-plan du tableau on aperçoit une arcade ogivale; or, l'un des caractères des constructions figurées dans les œuvres de Van Orley, c'est l'emploi exclusif du style renaissance et du style roman; jamais, je crois pouvoir en répondre, elles n'appartiennent de près ou de loin à l'architecture ogivale.

Une petite *Adoration des Mages*, charmante de naïveté et de sentiment, se conserve au Musée d'Anvers et ornait autrefois l'église principale de cette ville, où on l'attribuait à Josse Van Cleef dit le Fou, et où on lui avait joint deux volets peints, vers 1594, par A. de Rycker.

Après les épisodes que nous avons déjà signalés, on ne rencontre de Bernard, en fait de sujet se rattachant à la Passion du Sauveur, qu'un *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean*, donné en 1867 au Musée de Rotterdam par la douairière Viruly Van Vuren et Dalem; et, en fait de particularités empruntées à la biographie des saints, qu'une *Madeleine lisant*, figure à mi-corps achetée à Paris chez Edmond Beaucousin, en 1860, pour la Galerie nationale, à Londres. Van Orley a quelquefois, mais rarement, traité des sujets profanes, tels que : *Vénus et l'Amour endormi*, du Musée de Berlin, où la déesse des amours est figurée étendue nue sur un lit, et la *Volupté punie*, symbolisée par une jeune femme que la Mort vient surprendre à sa toilette, au Musée archiépiscopal d'Utrecht, où on l'attribue à tort à Cranach, tandis que Van Orley en est véritablement l'auteur, ainsi qu'on le croyait autrefois.

Il y a quelques années, M. le docteur Schlie, directeur du Musée de Schwerin, nous a fait connaître une œuvre d'un genre mixte, dans lequel s'est exercé aussi, paraît-il, le talent de Van Orley. De son temps,

L'ENFANT JÉSUS SUR LES GENOUX DE SA MÈRE.

(Musée de Bruxelles.)

Bruxelles était renommé comme l'un des lieux où l'on sculptait des retables, dont on décorait parfois l'extérieur de peintures. Un magnifique spécimen de ces arts se conserve dans l'église de Güstrow, non loin de Schwerin. C'est Jean Borreman, de Bruxelles, déjà connu par d'autres travaux importants, qui en a exécuté et signé la partie sculpturale. Les volets qui la recouvrent sont à l'intérieur et à l'extérieur ornés de peintures d'une grande beauté, au nombre de six, quatre à l'intérieur et deux à l'extérieur. Sur ceux-ci sont représentés, debout, saint Pierre et saint Paul, ayant, chacun derrière eux, deux petits épisodes où l'on voit : d'une part, le prince des apôtres traîné en prison et le même saint crucifié; d'autre part, saint Paul renversé de cheval et sa décapitation. L'attitude des deux personnages est pleine de noblesse; les plis de la robe de saint Pierre frappent par leur élégance. Sur les volets intérieurs sont peints l'Annonciation, la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus et sainte Catherine. Rien de plus gracieux que les deux personnages de l'Annonciation ; l'ange et la Vierge sont l'un et l'autre des types charmants, pleins de naïveté et de charme. Le lieu de la scène est un appartement dont les deux arcades laissent apercevoir des sites où se passent, ici la Présentation de Jésus au Temple, et là le Mariage de la Vierge. Le volet où cette dernière est représentée debout avec son enfant ne présente rien de particulier, si ce n'est le caractère ravissant du paysage environnant. Sainte Catherine est figurée à genoux, au moment où un bourreau va la frapper de son glaive, en présence d'un grand nombre de spectateurs, parmi lesquels on remarque un jeune homme d'une rare distinction; le haut du volet nous montre les trois philosophes que la sainte a convertis subissant la peine du feu et la sainte même, à genoux, implorant le ciel qui foudroie la roue destinée à son supplice. Plus loin on voit sainte Catherine ayant à ses pieds un prince païen renversé, tandis que, dans la partie supérieure, s'étalent des sites, ici montueux, là revêtant un caractère plus paisible. La beauté des types des personnages, l'habile agencement de toutes les scènes, le fini des moindres détails auraient fait songer pour cette œuvre à Van Orley, si l'on n'avait pas trouvé, sous le personnage de l'ange de l'*Annonciation*, un B couronné, qui permet d'adopter l'opinion du docteur Schlie et de ranger, à son exemple, la partie picturale de ce beau retable parmi les œuvres du peintre bruxellois, dont Jean Borreman était le contemporain[1]. Ce dernier paraissant être mort vers

1. Voir la brochure intitulée : *Das Altarwerk der beiden Brusselen Meister Jan*

1522, les volets de Van Orley constituent encore une œuvre de sa féconde jeunesse.

Les attributions fausses n'ont pas manqué à Van Orley. Citons, dans le nombre : le *Saint Luc peignant la Vierge*, du Musée des arts de Prague, qui, du temps de Van Mander, était déjà regardé comme une œuvre de notre peintre, mais que l'on sait aujourd'hui, avec certitude, être l'œuvre de Jean Gossart ou Mabuse[1]; *Neptune et Amphitrite*, du Musée de Berlin, qui porte également la signature de Gossart; la *Lucrèce*, du Musée Impérial de Vienne, que M. Edouard d'Engerth, l'auteur du nouveau catalogue de cette riche collection, a restitué à Quentin Metzys, comme l'indiquait le catalogue de la galerie que l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche s'était formée à Bruxelles de 1646 à 1656, et qui passa ensuite dans la capitale de l'Autriche pour une œuvre de Lucas Cranach; *le Sauveur entre les deux larrons*, de l'église Sainte Catherine, de Bruxelles, œuvre tout à fait secondaire, etc. Quant à la *Mort de la Vierge*, actuellement placée dans la salle du Conseil des Hospices de Bruxelles, nous n'y retrouvons aucune des qualités de notre peintre, ni surtout son habileté comme dessinateur et sa puissance de coloriste. Il y a quelque similitude entre la disposition des sujets de ce triptyque et celle qu'offrent plusieurs tableaux de Van Orley; l'indication qu'on y lit : *ist ghemaeckt anno XV^c XX den XI dach august.* Fait en l'année 1520, le 11 août fait songer à la manière de dater des tableaux des *Épreuves de Job* et du *Portrait du docteur Zelle*, mais là s'arrête la ressemblance; l'existence d'une signature, qui se lit VAN DEN KOTN, mais qui paraît altérée, suffirait d'ailleurs pour infirmer l'attribution à Van Orley.

Borman ende Beermaert Van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow, Schwerin, 1885, in-f°, accompagné d'héliophotographies. M. Van Even, dans un travail inséré dans le *Bulletin d'art et d'archéologie*, a essayé d'attribuer à Jean Van Roome dit aussi Jean de Bruxelles, les volets du retable de Güstrow. C'est une simple supposition que rien ne justifie.

1. L'abbé De Ridder, dans la *Revue d'histoire et d'archéologie*, t. Ier, p. 285 à 289.

CHAPITRE IV

Les dessins de Van Orley. — Sa participation au développement de l'industrie des tapisseries historiées. — Preuves de son habileté comme dessinateur d'épisodes militaires, de paysages et de vues de villes. — Ses chasses dites de l'empereur Maximilien. — Ses représentations de seigneurs de la famille de Nassau, etc.

Il nous faut maintenant apprécier Van Orley comme dessinateur de cartons pour tapisseries et pour vitraux, et ce n'est pas une des moindres parties de notre tâche. C'est à un écrivain du XVIIe siècle, à Félibien, qu'on doit la première idée de l'importance du rôle qu'il joua sous ce rapport. « C'est lui, dit-il dans un passage où il exagère peut-être quelque peu, c'est lui qui a fait exécuter toutes les tapisseries que les papes, les empereurs et les rois firent faire en Flandre d'après des dessins d'Italie. Même on dit que les tapisseries de l'*Histoire de saint Paul* sont de lui. C'était lui qui prenait le soin de tous les ouvrages de peintures et d'étoffes que l'empereur faisait faire et même des vitraux qui sont dans les églises de Bruxelles. » Pendant longtemps on a cru que les tapisseries dont parle Félibien avaient été exécutées à Arras, et on s'expliquait difficilement comment Van Orley, dont la demeure se trouvait à Bruxelles, pouvait en surveiller l'exécution, mais aujourd'hui on connaît d'une manière positive la situation de cette industrie au XVIe siècle. Chassée d'Arras par les mesures despotiques prises à l'égard de cette ville par le roi Louis XI, la tapisserie avait Bruxelles pour centre de fabrication. Rien d'étonnant donc qu'un peintre de cette ville, revenu d'Italie plein d'admiration pour les œuvres des grands artistes de ce pays, ait accepté la mission de contrôler la fabrication des tentures exécutées d'après leurs dessins. Celles qui furent faites pour le Vatican s'achevèrent en 1519, date qui correspond complètement à l'époque où Bernard Van Orley, nommé depuis une année peintre de Marguerite d'Autriche, jouissait à Bruxelles d'une grande influence.

Sa participation, dès cette époque, à l'industrie des tapisseries, ne peut faire l'objet d'un doute. S'il n'est pas, comme l'a prétendu Pinchart, l'auteur de la belle composition de la *Descente de Croix*, du Musée des Arts décoratifs de Bruxelles, circonstance qui peut paraître douteuse,

SCÈNE DE BATAILLE : UNE CHARGE DE CAVALERIE.

(Musée du Louvre : Dessins.)

on sait, du moins, qu'il fut l'un des témoins de la convention passée entre Marguerite d'Autriche et Pierre De Pannemaker, le 1er septembre 1520, pour l'exécution de deux pièces de *l'Histoire de la Passion*. On a pu constater également que le panneau central de la *Déposition du Christ*, du Musée de peinture de Bruxelles, a été, ce qui n'a pu se faire sans son consentement, imité en une tapisserie où le sujet du tableau est entouré d'une guirlande d'amours et de fleurs.

Bientôt, les preuves surabondent de son activité, activité qui semble prodigieuse, si l'on réfléchit au travail imposé alors au peintre qui voulait travailler pour les tapissiers. En effet, afin de faire agréer une composition, il fallait d'abord en exécuter un premier dessin ou carton, de dimension réduite, tels que ceux de la *Bataille de Pavie* et des *Chasses de Maximilien*, que nous reproduisons plus loin. Le sujet adopté, il était nécessaire d'en exécuter un second, grandeur d'exécution, et suffisamment détaillé pour servir de guide aux ouvriers. Un simple raisonnement suffit pour comprendre que ces derniers, quelle que fût leur habileté et leur expérience, ne pouvaient se contenter d'un croquis, d'une ébauche; il leur fallait un modèle de dimension suffisante. C'est ainsi que pour les verrières de Sainte-Gudule, Van Orley a, non seulement composé des cartons moindres, mais encore d'autres très développés, grandeur d'exécution, où toutes les figures et tous les détails d'ornementation sont dessinés avec une régularité, une élégance qui étonnent et qui le placent certainement au premier rang des dessinateurs d'une époque qui a laissé d'admirables modèles en ce genre. Ce dernier travail n'a peut-être pas été fait entièrement de sa main, mais a certainement été exécuté sous sa direction et avec sa participation. Il constitue pour lui un véritable titre de gloire.

Avant d'apprécier Bernard Van Orley comme dessinateur de paysages et de vues de villes, d'autres dessins, aussi peu connus que les précédents, le révèlent batailliste.

Oui, batailliste, c'est-à-dire maître en un genre dans lequel Vermeyen s'est le premier illustré; ce genre dont le premier essai connu se voit dans les tapisseries de la guerre de Tunis [1], exécutées en 1546 à Bruxelles, chez le célèbre hautelisseur Guillaume De Pannemaker, Van Orley l'a également abordé. On en trouve la preuve dans une partie de ses dessins du Louvre reproduits ici pour la première fois. Ils repré-

1. Elles sont conservées au Palais de Madrid.

SCÈNE DE BATAILLE : ATTAQUE D'UNE POSITION DÉFENDUE PAR DE L'ARTILLERIE.

(Musée du Louvre : Dessins.)

SCÈNE DE BATAILLE : PRISE D'UN PONT.

(Musée du Louvre : Dessins.)

SCÈNE DE BATAILLE : ATTAQUE DU CAMP DES ASSIÉGEANTS PAR LA GARNISON DE LA VILLE ASSIÉGÉE.

(Musée du Louvre : Dessins.)

sentent les épisodes d'un combat dont rien ne nous indique le nom, mais que l'on peut facilement reconnaître.

Trois batailles importantes ont été livrées en Italie au commencement du XVIe siècle : celle de Ravenne (11 avril 1512), de Marignan (14 septembre 1515) et de Pavie (25 février 1525); mais Marignan et Ravenne, ces deux journées meurtrières et si honorables pour les armées françaises, ne présentent aucun épisode se rapportant aux scènes publiées ici ; on ne voit pas, d'ailleurs, le motif qui aurait porté un peintre brabançon à célébrer, à coups de crayon, les triomphes d'une nation ennemie. Il est facile de comprendre, au contraire, comment Van Orley fut porté à retracer les péripéties d'une journée dont les conséquences furent si favorables à la politique adoptée par son prince, si glorieuse pour ses capitaines, si honorable pour ceux qui y avaient combattu et triomphé.

L'intérêt qu'offrent ces dessins pour l'étude de l'art militaire est considérable. On y remarque deux sortes de cavaliers : les uns aux casques garnis de panaches superbes, en costumes pleins de recherche ; les autres, la tête couverte d'un simple morion, aux vêtements plus sévères. Est-ce une manière particulière de distinguer les chefs de l'armée brillante et somptueuse qui entourait François Ier des capitaines de l'armée alliée, qui avait souffert tant de privations et de misères ? Il y a la même opposition dans l'armement de l'infanterie : d'un côté, on voit des corps d'arquebusiers, ailleurs ce sont surtout des piquiers, des hallebardiers ; les piques, les hallebardes, les épées mêmes sont énormes ; les vêtements des soldats sont à manches et à hauts-de-chausses bouffants et ils ont la tête couverte d'une toque. C'est bien là le caractère du temps, l'usage de l'arc et de l'arbalète a cessé ; la lutte est engagée entre la pique et les armes similaires, si chères surtout aux bandes suisses, et l'arquebuse préférée par les Espagnols et qui ne devait pas tarder à prouver sa supériorité. Quant à l'artillerie qui, chez les Français, était nombreuse, elle ne joue dans l'action qu'un rôle passif ; elle ne figure dans les engagements que pour montrer son impuissance à repousser les attaques des vainqueurs.

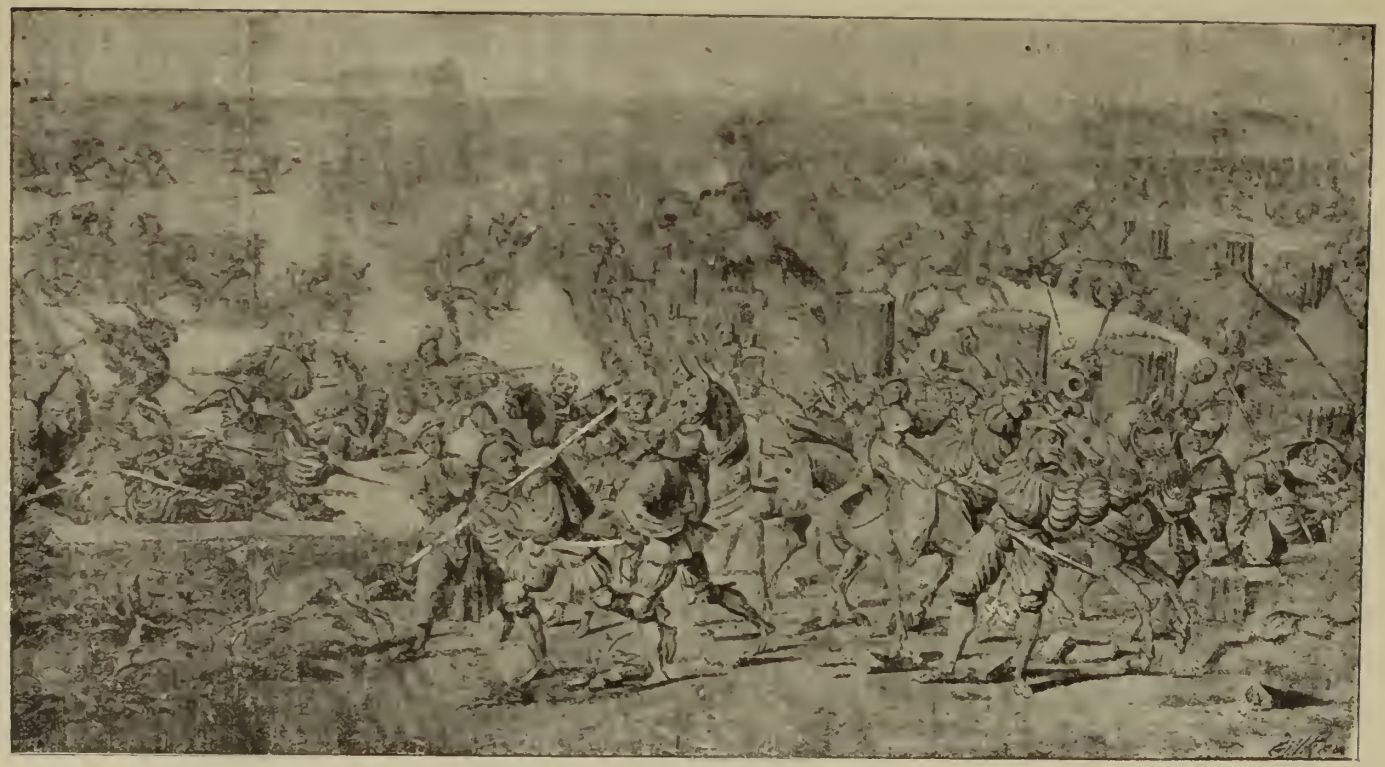
Ici nous voyons apparaître une bande de cavaliers, dont la haute naissance explique l'armure étincelante et le riche costume ; sauf leur chef, ils ont la visière baissée et le casque garni d'une brillante aigrette. Un peu en arrière, dans un bois, se montrent des fantassins qui, l'arquebuse au poing, semblent prêts à assaillir l'ennemi. N'est-ce pas un souvenir de la marche du marquis du Guast à travers le parc de Mirabello ?

SCÈNE DE BATAILLE : PRISE D'UN CAPITAINE.
(Musée du Louvre : Dessins.)

Ailleurs la scène représente un combat sanglant livré à une position défendue par de l'artillerie de campagne; c'est autour d'une pièce abandonnée que vainqueurs et vaincus sont aux mains. Une forte colonne d'infanterie, composée surtout d'arquebusiers, avec lesquels marchent des hallebardiers, l'arme sur l'épaule, entretient un feu nourri contre la position ennemie, dont la fumée cache à moitié l'ordonnance. Sur un troisième dessin un cavalier, au cheval plein de feu, au costume élégant, donne des ordres à ceux qui l'entourent et parmi lesquels on remarque plusieurs officiers portant d'immenses piques; un autre semble traîner un drapeau, dont les plis couvrent le sol. La scène se passe sur les bords d'un ruisseau, près d'un pont que les vainqueurs viennent d'emporter; elle laisse entrevoir un château placé sur une hauteur entourée d'une ligne de gabions.

Ailleurs, la scène se dessine en avant d'une ville considérable, dont le château, les tours et les églises se développent à l'horizon. Une troupe considérable sort de la porte principale, faisant fuir à son approche des cavaliers et des fantassins dont les plus rapprochés escaladent un mur, tant bien que mal. Un peu plus loin que ce mur on aperçoit un singulier détail des sièges de cette époque: ce sont des abris creusés dans la terre; de chacun de ces abris sortent quelques soldats, qui de là, sans doute, surveillaient la place ou tiraient sur ses défenseurs. Dans un autre épisode, nous assistons à la chute d'un combattant de marque, dont le cheval a perdu pied, et qu'un homme de sa suite soutient dans les bras; près de lui gisent son épée, son panache; un groupe d'officiers, l'épée au poing, assistent impassibles à cette scène, qui fait plus loin l'objet de commentaires animés entre d'autres soldats de la même armée, et dont l'annonce fait accourir de tous côtés d'autres cavaliers. Peut-être s'agit-il de la prise de François Ier? Enfin nous contemplons, en dernier lieu, le pillage ou l'abandon d'un camp, dont on peut suivre une partie de l'enceinte, formée de hauts gabions entre lesquels sont placés des canons, et dans l'intérieur duquel se dressent encore quelques tentes. Il en sort une foule nombreuse et joyeuse de piquiers, escortant une dame à cheval, le faucon au poing et précédée d'un lévrier.

Exécutés sans doute au lendemain du grand événement qu'ils étaient destinés à célébrer, d'après les relations nombreuses que des témoins fournirent à l'artiste, ces dessins présentent peut-être quelques inexactitudes de détail ou quelques exagérations, mais l'ensemble doit être



SCÈNE DE BATAILLE : PILLAGE ET ABANDON D'UN CAMP.

(Musée du Louvre : Dessins.)

exact. On y remarque d'ailleurs une variété, un entrain, qui font honneur à celui qui les a esquissés. Il faut se rappeler que c'est le plus ancien exemple connu de reproduction d'engagement militaire, avec les mille incidents que présente une grande bataille. Vermeyen, l'auteur de la *Conquête de Tunis*, et à qui on attribue quelquefois des dessins représentant la journée de Pavie, n'avait que vingt-cinq ans lorsque cette bataille se livra et n'entra que plus tard au service de l'empereur. Il n'y a pas de similitude, du reste, entre les deux œuvres. La *Conquête de Tunis* n'offre pas l'animation, la variété, qui caractérisent la bataille de Pavie; il y règne un cachet sérieux, officiel, qui manque absolument à cette dernière.

On ne peut douter que les dessins de Van Orley furent exécutés pour un maître tapissier et ne tardèrent pas à être reproduits en une riche tenture, dont j'ai ailleurs [1] esquissé l'histoire. Offerte à Charles-Quint en 1531 par les États-généraux des Pays-Bas réunis à Bruxelles, souvent étalée aux regards dans le palais de cette ville, elle fut sans doute donnée à la famille du seigneur de Guast. Chez un descendant de ce vaillant général de Charles-Quint, don Alphonse d'Avalos, prince de Pescaire et marquis du Guast, à Naples, il existe en effet une riche tenture, formée de sept pièces et d'une beauté si remarquable que, quoique la fabrication soit certainement flamande, on en attribue le dessin au Titien. Mais, sans s'arrêter à toutes ces considérations, bornons-nous à constater que Bernard Van Orley révèle encore de grandes qualités dans ces dessins si peu connus : il sait grouper les masses, animer le paysage par des scènes variées, jeter ça et là des épisodes caractéristiques, pour donner une idée fidèle de ce qu'étaient dans le temps des armées aux prises. En ouvrant la série des bataillistes, il s'y présente en maître.

Il n'a pas fait moins pour le paysage, qui, avant son époque, ne jouait qu'un rôle accessoire dans les tableaux de dévotion ou les portraits. Quelques peintres, Bouts, Memlinc et surtout Joachim Patinir, mort en 1524, lui donnèrent plus d'importance; mais on peut dire de Bernard Van Orley qu'il a produit des compositions picturales où le paysage joue le premier rôle, que les représentations d'hommes et d'animaux ne font qu'animer. Les œuvres de Patinir sont moins des études d'après nature que des paysages composés par l'artiste d'après ses esquisses et ses souvenirs. Chez Van Orley, au contraire, le site reparaît absolu-

1. *Les Tapisseries bruxelloises*, p. 95.

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : VUE DES BAILLES ET DU PALAIS DE BRUXELLES.

(Musée du Louvre : Dessins.)

ment exact : dans ses dessins la forêt de Soigne se déploie tout entière avec sa belle végétation, les pièces d'eau qui en varient l'aspect, les clairières que l'on y rencontre çà et là, et même les édifices qui s'y élevaient.

La tenture, connue en France sous le nom de *Belles Chasses de Guyse* parce qu'elle a appartenu aux seigneurs de cette illustre maison, ou de *Belles Chasses de l'empereur Maximilien*, fut longtemps considérée comme un travail de Dürer. « Le roi n'a-t-il pas aussi, dit Pimander dans les *Entretiens* de Félibien, des tapisseries du dessin d'Albert Dürer? — Il y a quatre tentures, repartis-je, qui ont toujours passé pour être de lui, dont l'une (de vingt-cinq aunes en huit pièces) représente l'*Histoire de saint Jean;* une autre (de neuf aunes en cinq pièces) *la Passion de Notre-Seigneur;* la troisième (de soixante aunes et demie en douze pièces), sont ces *Belles Chasses de l'empereur Maximilien*, qui étoient autrefois à M. de Guyse; elles sont toutes relevées d'or. Il n'y a que la quatrième qui n'est que de soie et qui représente *la Vie humaine*. Mais il est vrai que, pour les *Chasses*, il n'y a point d'apparence qu'elles soient d'Albert. Aussi on m'a assuré qu'elles étoient de la main d'un peintre de Bruxelles, nommé Bernard Van Orley, qui travailloit du temps de Raphael et a fait exécuter toutes les tapisseries que les papes, les empereurs et les rois faisoient faire en Flandre d'après les dessins d'Italie. D'abord sa manière étoit gothique; mais, à force de voir des ouvrages de Raphael et de Jules Romain, il la changea. Même il y en a qui ont voulu que les tapisseries de l'*Histoire de saint Paul*, qui sont dans le garde-meuble du roi, et qui ont toujours passé pour être de Raphael, sont de son dessin, ce qui n'est pas vraisemblable, car on y voit trop la manière de ce grand maître. Peut-être Bernard les a-t-il conduites sur de légers dessins de Raphael, y ayant en effet quelques parties qu'on voit bien n'être pas tout à fait arrêtées. Car c'était lui qui prenoit le soin de tous les ouvrages de peintures et d'étoffes que l'empereur Charles-Quint faisoit faire et même des vitres qui sont dans les églises de Bruxelles. Il avoit sous lui un nommé Tons, grand paysagiste, qui a travaillé aux *Chasses de l'empereur Maximilien*, et un autre de ses élèves, Pierre Koecke, natif d'Alost, fort bon peintre et architecte[1]. »

« Il est vrai aussi qu'il n'y a rien de plus beau que ces *Chasses* dont

1. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, t. II, p. 328 et 329.

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : VUE DU PARC DE BRUXELLES.

(Musée du Louvre : Dessins.)

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LE DÉPART POUR LA CHASSE.

(Musée du Louvre : Dessins.)

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LE CERF EST SIGNALÉ.

(Musée du Louvre : Dessins.)

vous parlez, et quoique le peintre ne fût pas d'Italie, je ne vois pas qu'il en mérite moins d'honneur. Car il me souvient qu'il y a des figures d'animaux, des visages si naturels, des vêtements si riches et des paysages si agréables, qu'il n'y a rien à mon avis de plus beau, et pour moi je vous avoue que je n'y aperçois pas ce qui peut tenir du goût que vous appelez gothique[1]. »

Darcel, le regretté directeur de la Manufacture des Gobelins, a fait aussi un grand éloge de cette tenture. Elle est, a-t-il dit, d'un dessin très serré et d'une exécution admirable. D'après le même écrivain, à qui l'on ne saurait contester une connaissance approfondie du sujet, la simplicité des colorations y est rehaussée par l'emploi de l'or pour les fonds clairs[2]. Chaque pièce est entourée d'une bordure qui, dans le bas, est formée de rinceaux entremêlés de tritons, de nymphes, de monstres marins. Sur les côtés, une gerbe vigoureuse de plantes jaillit d'un vase entouré par des fleurs et des fruits où se jouent des oiseaux. L'ensemble, après plus de trois siècles, a pris une teinte décolorée, pleine d'harmonie et de douceur; les feuillages sont devenus bleuâtres, les tons vigoureux des costumes ne sont plus éclatants.

Le raisonnement fort juste de Félibien (à part ses exagérations en faveur de la manière italienne) fait justice de l'attribution des *Belles chasses* à Albert Dürer; elles ne peuvent aussi, pas plus que les *tapisseries des Mois*, être regardées comme une œuvre de Luc de Leyde; leur origine est évidemment flamande, ainsi que le dit également Van Mander. Mais on ne doit pas les tenir pour une commande de l'empereur Charles-Quint. Sinon il en serait resté des traces dans le Musée de tapisseries de Vienne ou dans la collection royale de Madrid. On doit les considérer, pour les raisons que j'ai exposées, comme ayant été commandées par Marie de Hongrie.

L'exemplaire original, qui est exposé dans les salons du Louvre, est probablement celui qui figure, dans un inventaire de l'année 1597, comme ayant appartenu à Erard de La Mark, évêque de Liège, et qui passa ensuite à la maison de Guyse, avant de figurer dans le mobilier appartenant à la couronne de France. Il sort d'un atelier de Bruxelles, puisqu'il offre, sur presque toutes les pièces, la marque de Bruxelles (l'écusson entre deux B), et un monogramme de tapissier formé d'un

1. Félibien, l. c., p. 329.
2. *Les Tapisseries du garde-meuble.* (Paris, 1878, in-f°).

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LA POURSUITE DU CERF.

(Musée du Louvre : Dessins.)

G enlaçant une tige dont le sommet porte un double V, ce que nous avons supposé être l'initiale des mots *Wilhem* (ou Guillaume) *Geubels*, une famille de ce nom ayant fourni à Bruxelles plusieurs fabricants renommés.

Le Garde-meuble de Paris n'a pas possédé moins de quatre exemplaires des *Belles chasses* : celui du Louvre, dont je viens de parler; un autre, cité en 1682; un troisième, exécuté de 1691 à 1693, et qui coûta 33,170 livres ; enfin un quatrième, fait au commencement du XVIIIe siècle, vers 1705, par l'entrepreneur E. Leblond, dont la signature se lit sur la bande rouge servant de fond à plusieurs pièces. Cette dernière suite est celle qui orne actuellement une des salles du château de Chantilly et qui frappe par son exécution merveilleuse. Il existe, au château de Pau, deux pièces que l'on dit, sans en administrer la preuve, avoir été confectionnées par François Geubels, et dont le dessin, à en juger par les reproductions qui en ont été données, est extrêmement négligé [1].

Deux de ces dessins offrent pour Bruxelles un intérêt capital. Ils reproduisent, avec une fidélité minutieuse, une partie de la ville haute, qui était jadis occupée par le palais des souverains du Brabant, palais qui fut considérablement agrandi par les princes de la maison d'Autriche, et qui était limité, d'une part, par ce qu'on appelait les Bailles et qui forme aujourd'hui la place Royale, et de l'autre, par le parc, alors agreste, aujourd'hui remplacé par une promenade régulière portant le même nom.

Sur le premier de ces dessins on voit un portique richement décoré soutenu par de hautes colonnes et orné d'une grande niche, occupée par une statue de Diane. A gauche le roi *Modus* (la Règle) et la reine *Ratio* (la Justice), tous deux portant le sceptre et ayant sous leurs pieds un homme et une femme, symbolisant le Caprice et la Paresse, président à une réunion nombreuse. Des vieillards et des femmes, venus pour entendre leur sentence, se pressent sur les côtés de leur trône, tandis que des chasseurs élégamment vêtus, suivis de veneurs tenant des chiens en laisse, semblent échanger avec le roi et la reine des explications relatives à la chasse. Au dehors, un homme d'armes maintient un coursier destiné sans doute au gentilhomme placé au centre du dessin et qu'un page, à cheval sur un autre coursier, paraît attendre. Sous les deux pilastres for-

1. Voir dans *l'Art*, t. LIII, p. 42 et suiv., un article de M. Paul Lafond, sur les *Tapisseries du château de Pau*.

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LA PRISE DU CERF.

(Musée du Louvre : Dessins.)

mant l'entrée de la salle est suspendu un grand cartel, destiné à recevoir une inscription, qui célèbre en huit vers les agréments et l'utilité de la chasse, et que l'on peut lire sur la tapisserie exécutée d'après ce carton.

La vue qui se voit dans le fond du dessin, à droite, représente, avec une fidélité scrupuleuse, la place Royale, telle qu'elle était alors. On y remarque les Bailles qui avaient donné leur nom à la place et qui étaient formées d'une balustrade en pierre bleue avec colonnes, dont les deux premières, les plus rapprochées du palais, étaient ornées de statues, œuvres de Jean Borreman. Plus loin s'étend la place même, qu'animent quelques cavaliers et d'autres personnages. Vers la droite, s'élèvent la façade de la grande salle du palais, puis d'autres bâtiments dépendants du même édifice, et enfin, à gauche, l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg, avec ses deux tours. Tout cela est d'une fidélité scrupuleuse et se retrouve dans la gravure de Callot, exécutée vers 1625, et représentant le même site avec non moins d'exactitude; les seules modifications consistent en constructions élevées postérieurement à l'époque de Bernard Van Orley.

Un autre dessin n'offre pas moins d'importance. Qui le croirait à la première vue ? C'est la Place actuelle du palais, mais que de transformations le temps y a apportées! Le fond est formé par la vieille enceinte de Bruxelles, avec ses tours circulaires, derrière lesquelles se voit la flèche majestueuse de l'hôtel de ville, la tour du beffroi ou de l'église Saint-Nicolas (tour qui s'écroula en 1714) et, à demi cachées par les arbres, les tours de l'église Sainte-Gudule. Vers la gauche se trouvent le palais ducal dont on distingue la chapelle, la grande salle dont nous avons parlé plus haut, et qui date, à ce qu'il semble, de l'époque de Philippe, duc de Bourgogne, et des bâtiments très considérables dans la direction del'église de Coudenberg, dont on aperçoit de nouveau les deux tours. Le dessin conservé au Louvre ne représente la chapelle que par une addition ajoutée au dessin primitif, et qui prouve également que les tapisseries ne furent exécutées que tardivement, pendant le règne de Charles-Quint, car la chapelle ne fut commencée qu'en 1525 et consacrée seulement en 1550. Entre le palais et le parc, dont on aperçoit les premières plantations, s'étend une plaine où se trouvent plusieurs personnages de la cour; l'un d'eux, reconnaissable au galbe de sa figure, quoiqu'on ne le voie que de dos, n'est autre que l'empereur Charles; deux autres cavaliers, qui causent ensemble, présentent un groupe plein d'intérêt. A droite se

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LE REPAS DANS LA FORÊT.

(Musée du Louvre : Dessins.)

tiennent quelques veneurs, et, circonstance charmante, presque sous leurs pieds, mais caché par quelques plantes, un lapin broute au milieu de tous ces ennemis, avec la plus complète tranquillité.

Aux portes de Bruxelles, vers le sud-ouest, s'étend encore aujourd'hui la belle forêt de Soigne, si célèbre par les événements qui en ont illustré les alentours. Beaucoup plus étendue au Moyen-Age que de nos jours, elle couvrait la contrée d'épais ombrages, peuplée de cerfs, de daims, de chevreuils, de sangliers et aussi de loups et de renards. Les ducs de Brabant y avaient établi leur vénerie à Boitsfort, la prison où l'on enfermait les braconniers et d'autres accusés à Trois-Fontaines, et, sur la lisière orientale de la forêt, le château de Ter-Vueren, où ils passaient d'ordinaire la saison d'été. En outre, des monastères, dus à leur munificence, en embellissaient les abords. Ici on voyait la Cambre (ou plus exactement *la Chambre, Camera*), couvent de femmes de l'ordre de Cîteaux; là les Dominicaines d'*Hertoginne-Dael* ou Val-Duchesse, plus loin Rouge-Cloître, Groenendael, Sept-Fontaines, de l'ordre des chanoines réguliers de Saint-Augustin. Nos ducs ne se gênaient pas pour séjourner, avec leur suite de vassaux et de veneurs, dans ces maisons pieuses, auxquelles ils payaient souvent, par l'une ou l'autre faveur, l'hospitalité temporaire qu'ils leur imposaient.

L'une des pièces de la tenture nous montre le départ pour la chasse : un vieux seigneur, monté sur un fringant coursier, cause avec une jeune dame, qui tient sur le poing un faucon; ces deux personnages forment le groupe principal, autour duquel se pressent des serviteurs. Plus en arrière, un valet maintient en repos, à grands coups de gaule, un groupe de chiens, et d'autres cavaliers, répandus çà et là, se préparent à suivre la chasse. La scène se passe à proximité de la forêt, près d'un hameau dans lequel on pourrait reconnaître Boitsfort.

Bientôt la scène change. Nous voici au milieu du bois, sauf qu'au fond on voit un étang et un monastère entouré de murs et consistant en un ensemble de bâtiments au milieu desquels se dessine une église (celle de l'ancien prieuré de Rouge-Cloître peut-être). Des chasseurs à cheval s'informent auprès des piqueurs de la direction qu'aurait prise le cerf. Plus loin, des veneurs se consultent et recherchent les traces laissées par l'animal.

Sur une troisième pièce la scène se passe dans un chemin bordant un grand étang, sur le bord duquel est bâti un couvent dont on aperçoit

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LE RETOUR DE LA CHASSE.

(Musée du Louvre : Dessins.)

l'église et le clocher qui la surmonte. Ici le doute est à peine permis. A droite le site s'élève, couvert d'arbres, et la ressemblance des lieux permet de reconnaître dans ce couvent celui de Val-Verd ou Groenendael, si souvent visité par Charles-Quint et sa somptueuse cour. Sur l'avant-plan, des chasseurs et des dames à cheval, accompagnés de pages et de veneurs; ceux-ci sonnant de la trompe en tenant des chiens en laisse, suivent avec un vif intérêt l'épisode qui se passe sur l'étang, où un cerf dix-cors se débat contre quelques chiens qui le poursuivent. La meute, groupée sur la rive, semble attendre avec impatience la mort du fier animal.

Ailleurs, au milieu d'une clairière immense, les chasseurs et les chiens traquent de toutes parts un cerf; à l'avant-plan, des mannes pleines de nourriture sont gardées avec peine par des serviteurs, la meute accourant de tous côtés. C'est un mouvement incroyable de gens et d'animaux, dans les attitudes les plus variées et les plus curieuses.

Une journée passée dans le bois à traquer et à poursuivre le cerf appelle l'instant du repos. Ce moment est arrivé et les chasseurs en jouissent assis autour de tables dressées dans un recoin de la forêt. La principale est réservée à deux puissants seigneurs, à qui de nombreux serviteurs apportent des mets. Une seconde, plus loin, est occupée par quelques personnes de leur suite. Sur le devant, un domestique fait rafraîchir du vin dans une mare, tandis que de l'autre côté, à droite, des chasseurs, entourés de chiens, causent entre eux.

Enfin tout est terminé. Un long cortège de cavaliers et de piétons se dirige à travers la forêt vers le point de départ. Un valet, richement vêtu, conduit une mule, chargée des objets ayant servi au festin; à gauche, au pied d'un grand arbre, un jeune homme cause familièrement avec une jeune fille. Le repas auquel il vient de prendre part lui inspire sans doute mille folies, trait de mœurs qu'il ne faut pas passer sous silence, et où l'on voit que Van Orley ne péchait pas par la pruderie.

Mais la scène se modifie. L'été a fait place à l'hiver et les arbres sont complètement dépouillés de leurs feuilles. C'est le moment de la chasse au sanglier. Un combat terrible s'est engagé entre l'animal et les chiens qui se jettent sur lui de tous côtés et dont quelques-uns ont déjà reçu de cruelles blessures. Un vieux seigneur, peut-être l'empereur Maximilien, poursuit le sanglier l'épée à la main, accompagné de quelques serviteurs, la lance en arrêt. A l'arrière-plan, dans la forêt, d'autres

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : L'ATTAQUE DU SANGLIER.

(Musée du Louvre : Dessins.)

cavaliers, des piétons, des chiens courent de tous côtés, et un autre sanglier fuit, vigoureusement poursuivi par une autre partie de la meute. On remarque, dans cette tapisserie, près de quelques chaumières, un petit édifice formé d'une tour carrée et d'un corps de bâtiment d'un étage, peut-être Trois-Fontaines, non loin de Rouge-Cloître, dont les constructions gardèrent longtemps cette apparence.

Une autre pièce, non moins mouvementée, nous montre un groupe d'hommes vigoureux activant un brasier dans lequel flambe le sanglier mort. Des personnages, de condition diverse, contemplent ce spectacle. Plus loin, à gauche, a lieu la curée; tandis qu'à droite deux cavaliers, un homme et une femme, de haut rang, reçoivent les prémices de la chasse; un autre groupe, placé un peu en arrière, leur apporte un sanglier mort. Vers le fond on aperçoit un étang gelé, où un grand nombre de personnes se livrent au plaisir du patinage. Cet étang entoure le château de Ter Vueren, dont la silhouette est facilement reconnaissable, surtout par sa haute et grande salle, aux pignons à angles saillants et rentrants.

Une vue de la forêt, entièrement dépouillée de feuillages, est animée par le spectacle d'un banquet servi à deux tables différentes : la première à des inférieurs qui semblent se disputer; la plus reculée à des seigneurs, parmi lesquels règne plus d'ordre. A gauche, quelques soldats armés de lances contemplent de loin la meute groupée autour d'un grand feu et qui attend sans doute le moment d'apaiser sa faim à son tour.

Que dire de cette création, d'autant plus étonnante qu'elle est la première de son genre? Après l'avoir étudiée, est-il encore possible de classer Bernard Van Orley parmi les peintres sans originalité, insoucieux des beautés de la nature et pleins de mépris pour les hommes de son temps et de son pays? Ne faut-il pas, au contraire, saluer en lui un de ces artistes pleins de feu et d'initiative, qui ne subissent le contact d'une école étrangère que pour y puiser de nouvelles qualités. Où, je le répète, peut-on mieux étudier les allures, les costumes, les goûts de la cour de Charles-Quint que dans ces *Chasses* merveilleuses, dont chaque page nous retrace fidèlement ce qu'étaient alors Bruxelles et les sites des environs, de même que les dessins de la *Bataille de Pavie* font passer sous les yeux la représentation fidèle des combattants, de nationalités diverses, qui versèrent leur sang dans cette journée? Dans l'une comme dans l'autre composition, c'est la nature même qui, fidèlement retracée, sert de cadre à des épisodes où tout est emprunté à la vie réelle du

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LA FLAMBÉE DU SANGLIER.

(Musée du Louvre : Dessins.)

temps. Hommes, chevaux, chiens, tout y est bien posé, avec une crânerie pleine de charmes. Soyons justes, et saluons en Van Orley l'un des peintres qui, les premiers, ont compris l'importance du rôle que joue dans l'art le paysage.

On attribue aussi à Van Orley, sans preuve toutefois, la tenture des *Mois* dits *de Lucas*, parce que la paternité en a aussi été donnée à Luc de Leyde, mais que je crois plutôt avoir été dessinée par un élève ou un contemporain de Bernard, sous l'influence, devenue toute-puissante, à Bruxelles, de ce peintre[1]. Mais on est généralement d'accord pour considérer comme une œuvre sortie de ses mains la splendide tenture de l'*Histoire d'Abraham*, conservée au palais d'Hampton Court, près de Londres; elle fut fabriquée après 1528, car elle porte la marque de Bruxelles, et fut exécutée chez les De Pannemaker. On a publié dans l'ouvrage d'Owen Jones et Wyatt, *Textile Fabrics*, une pièce qui donne une idée très avantageuse de toute la série. Melchisédech, la couronne en tête, le glaive au côté, y offre un vase de vin à Abraham, vainqueur de ses ennemis, et qui ne porte à la main qu'un long bâton; des serviteurs apportent au patriarche hébreu du pain. La scène se passe dans un élégant portique, d'où la vue plane sur la campagne, où se livre un combat acharné. La bordure est formée dans le bas par une série de personnages, presque tous féminins, et d'arabesques, et latéralement par des niches superposées, occupées par d'autres personnages allégoriques. Il serait impossible, croyons-nous, de rencontrer une bordure qui soit dessinée avec plus d'élégance. Quant à la tapisserie même, elle mérite le même éloge.

Bernard Van Orley exécuta encore, pour Henri, comte de Nassau et de Vianden, seigneur de Bréda, de Diest, de Grimberghe, etc., les cartons de huit tapisseries, représentant un seigneur et une dame de ses ancêtres, à cheval, entourés d'un paysage. Ces tapisseries, de grande dimension, tissées d'or et d'argent, ornaient autrefois le château de Bréda, mais on ne sait ce qu'elles sont devenues. Le prince Maurice de Nassau, le fils du Taciturne, fit faire de ces cartons une reproduction coloriée par un peintre de son temps, très estimé, nommé Hans ou Jean Jordaen, d'Anvers, qui était alors fixé à Delft, comme nous l'apprend Van Mander. Quant aux cartons, il en existe encore au Musée de

1. M. Paul Lafond a également consacré un article spécial aux *Mois de Lucas*, dans un travail intitulé : *Tapisseries du château de Pau*. (*L'Art*, t. LII, p. 7.)

LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LA CURÉE.

(Musée du Louvre : Dessins.

Munich quatre, dont un a été publié par Hirth[1]. Le même Musée possède aussi quatre des dessins des tentures de l'*Histoire de Romulus*, qui portent le monogramme de notre maître, consistant en un V renversé, dont le bas est traversé par un B et dont la partie ouverte contient un petit O, représentant ainsi les trois initiales : B. V. O., du nom du peintre. De plus on y voit la date 1524. Il serait curieux de rapprocher ces dessins des tapisseries de l'*Histoire de Romulus et Rémus*, récemment achetées par le Musée des Arts décoratifs de Bruxelles, et qui ont été exécutées à Bruxelles vers cette époque, chez le haut-lisseur Antoine Leyniers, mais on ne sait d'après quel artiste. Les dessins de Munich sont faits à la plume et légèrement coloriés. La collection de l'archiduc Charles, à Vienne, en comprenait deux autres, sous ces désignations vagues : Des chasseurs à pied et à cheval, sous des arbres, avec un chien près d'eux, — six hommes et un chien, sous des arbres.

L'existence de ces dessins et de ceux conservés au Louvre rend assez problématique l'histoire suivante. Les dessins de Bernard étaient conservés, avec ceux de Raphael, chez l'un des descendants du premier, Pierre Van Orley. Celui-ci, qui habitait le bas de la ville de Bruxelles à l'époque du bombardement de 1695, craignit que cette partie de son patrimoine ne fût atteinte par le feu des ennemis. Il les transporta, avec ce qu'il avait de plus précieux, chez l'un de ses amis, dont la maison lui semblait moins exposée, mais ce fut le contraire qui arriva; tandis que sa maison échappait à l'incendie qui consuma alors toute la partie centrale de Bruxelles, celle de son ami fut brûlée et dans ses ruines périt ce qui restait dans la ville des dessins de Bernard et de son illustre contemporain[2]. Actuellement, cette histoire paraît douteuse, car on sait que les cartons de Raphael ont été en partie achetés à Bruxelles par le roi d'Angleterre, Charles Ier, et se voient actuellement, à Londres, au *South Kensington Museum;* quant à Bernard, le Louvre possède vingt-trois de ses dessins, dont onze sont des sujets de chasses et six des batailles; il nous a été permis de mettre sous les yeux du public la reproduction de ces dix-sept pièces, qui justifieront, je le pense, les éloges que j'ai fait de sa manière.

1. Hirth, *Grand livre d'Illustrations de la vie sociale*, t. IV, p. 336-337. — Voir aussi Nagler, *Die Monogrammatisten*, t. Ier, p. 125.

2. Goethals, loc. cit., p. 52.

CHAPITRE V

Transformation complète que Van Orley fait subir à l'art des vitraux peints. — Ses vitraux de Sainte-Gudule, à Bruxelles. — Sa mort. — Ses enfants et descendants. — Du rôle considérable qu'il joua et de la position exceptionnelle qu'il occupa parmi les artistes de son temps.

Il est un domaine dans lequel Van Orley exerça une action prépondérante et où son talent apparaît, imprégné plus que jamais de l'influence de la Renaissance italienne. Je veux parler de l'art de peindre sur verre. Là, il se montre à la fois novateur et artiste excellent, là il reste sans rival, et les productions de son crayon magistral continuent, après plus de trois siècles, à exciter l'étonnement et l'admiration.

Il y avait longtemps que l'église principale de Bruxelles, la collégiale des Saints-Michel et Gudule, était décorée de vitraux peints, mais rien n'y est resté des productions de l'art tel qu'on le pratiquait au Moyen-Age. Toute l'ornementation du temple a été, sous ce rapport, renouvelée au XVIe siècle. Déjà, de 1520 à 1530, on avait orné de nouvelles verrières le grand chœur de l'église et on en avait décoré la fenêtre de la façade éclairant la grande nef, d'une composition de Jacques de Vriendt ou Floris, d'Anvers, représentant le *Jugement dernier*, lorsque les fabriciens se décidèrent à s'adresser à Bernard Van Orley pour d'autres travaux du même genre.

Les transepts de Sainte-Gudule, avec leur voûte hardie, leurs énormes colonnes, leur triforium, leurs parois garnies de panneaux, peuvent être considérés comme une des plus nobles créations du style ogival primaire. Le XIIIe siècle a produit, en Belgique, peu de constructions qui peuvent leur être comparées. De chaque côté, ils sont éclairés par une immense fenêtre qui occupe, au-dessus d'une porte donnant accès dans le temple, presque tout le mur terminal. Ces fenêtres sont en ogive, ainsi que les meneaux qui les décorent, mais les pages splendides dont Van Orley les orna appartiennent au style de la Renaissance. Au centre, se dessine un arc triomphal sous lequel Charles-Quint et Élisabeth de Portugal, d'un côté, Louis, roi de Hongrie, et sa femme Marie, sœur de Charles, de l'autre, se montrent agenouillés devant

un autel, somptueusement vêtus et accompagnés de leurs patrons : Saint Charles (Charlemagne) et sainte Élisabeth d'une part, la Vierge et saint Louis, roi de France, d'autre part. Dans le bas sont tracées des inscriptions et l'on voit deux guerriers, vêtus à la romaine, tenant des étendards. Dans le haut, la clarté se répand à grands flots et laisse apercevoir un réseau très compliqué, mais où l'on ne trouve que çà et là une armoirie, de manière à former une décoration d'une extrême légèreté et du plus bel aspect. La couleur se distribue dans ces verrières de manière à en augmenter encore l'effet magique. Tout l'effort est concentré dans la partie centrale ; là les plus vives nuances, où l'or domine, sont prodiguées pour rehausser l'éclat de la scène principale, tandis que, par un heureux contraste, la partie inférieure est plus sobre de coloration et que la partie supérieure présente seulement quelques détails, de couleur très vive, se détachant sur une masse claire. Jamais, on doit l'avouer, Van Orley ne s'est montré plus grand coloriste; car c'est lui, on le conçoit, qui a donné au verrier proprement dit toutes les indications nécessaires. Le verrier n'a fait évidemment qu'exécuter ses ordres.

On peut sans doute lui reprocher de ne pas répondre à la pensée qui animait dans le principe les peintres de vitraux, de ne pas être empreint de cet esprit religieux ou plutôt mystique, qui dominait au Moyen-Age. On y cherche, plutôt que l'on y trouve, des détails rappelant la destination des verrières d'orner le temple de Dieu. Mais, de son temps, on songeait surtout à glorifier les grands de la terre, et la représentation du prince tenait la place d'honneur. C'est à cette considération que l'artiste a obéi en ne laissant qu'une place secondaire aux épisodes religieux. Cette réserve faite quant à la disposition générale des vitraux, on ne peut qu'en admirer l'ordonnance. Bernard Van Orley les exécuta en 1537 et 1538, comme l'indique un millésime placé sur chacun d'eux, dans le haut. « Au mois de décembre de cette année (1537), le lendemain de la Saint-Thomas (ou 22 décembre), fut placé, dit une chronique manuscrite de Bruxelles du temps, le beau vitrail de Sainte-Gudule, près du baptistère. Ce vitrail représentant Charles-Quint et sa femme, fut fait par maître Bernard Van Orley, peintre, et bourgeois de Bruxelles. » La verrière qui fait face, et qui date de l'année suivante, fut entreprise par Bernard pour 375 florins du Rhin, auxquels la fabrique ajouta encore 50 florins. Pour aider les marguilliers à acquitter cette dépense, le gouvernement de Charles-Quint leur abandonna 174 florins provenant d'un

billet gagné dans une loterie et dont le domaine avait hérité comme délaissé par un bâtard. Pendant les troubles de religion, ce vitrail, paraît-il, eut beaucoup à souffrir, car les maîtres d'église de Sainte-Gudule dépensèrent, à ce qu'ils disent dans une requête de l'année 1614, plus de 1,600 florins pour le réparer convenablement.

A la même époque, on construisit à Sainte-Gudule, à côté du chœur principal, une grande chapelle latérale, érigée en l'honneur du Saint-Sacrement de Miracle, où l'on devait conserver les hosties poignardées par les juifs, disait-on, en 1370. Lorsque le plan de cette partie du temple fut adopté, en 1532, ce fut Bernard Van Orley qui en peignit une reproduction et qui reçut, pour ce travail, 10 florins carolus ou 2 livres 18 sous (quittance datée du 24 novembre). La chapelle achevée, on résolut d'en garnir les fenêtres de vitraux peints et ce fut notre artiste qui conçut le plan de cette décoration et en exécuta une partie. Les fenêtres, non compris les baies moins grandes donnant au-dessus des bas-côtés qui séparent la chapelle du chœur, sont aux nombre de cinq : quatre vers le nord, et une à l'abside. Les quatre premières ont continué à subsister, la cinquième, après avoir disparu, a été refaite de nos jours, sur les dessins et par les soins de Capronnier. Si la mort empêcha Van Orley de les achever toutes, du moins on peut dire que l'idée qui a présidé à l'exécution de ces verrières est de lui.

Chacune d'elles constitue un don de têtes couronnées. Elles sont dues à la munificence : la première de Jean, roi de Portugal, et de Catherine d'Autriche, sa femme; la deuxième de Marie de Hongrie, la troisième de François Ier, roi de France, et de sa femme, Éléonore d'Autriche, et la quatrième de Ferdinand, roi de Hongrie ou des Romains, et de sa femme, Anne de Hongrie. Ces personnages y sont représentés à genoux, avec leurs saints patrons. Plus haut se passe une des scènes se rattachant à l'histoire du poignardement des hosties. Le bas est occupé par des écussons, avec inscriptions et autres détails décoratifs, qui se répètent dans la partie supérieure. Près de François Ier se tient saint François d'Assise, au-dessus duquel plane le crucifix; de ce dernier partent quatre rayons couleur de sang, qui vont frapper les mains et les pieds du pieux cénobite. Le tout forme un ensemble du plus bel effet; car, on le reconnaît : le troisième vitrail, le seul exécuté par Van Orley, reste un modèle; « la décoration architecturale y est plus élégante, la pose des

personnages plus gracieuse, la touche plus légère[1] ». Dès l'année 1536, le gouvernement de Charles-Quint avait donné au chapitre de Sainte-Gudule une somme de 360 livres pour l'aider à orner de vitraux peints la nouvelle chapelle de cette église. Celui de Van Orley fut le premier placé en 1540; comme l'envoyé du roi de France demeurait alors à Malines, ce fut dans cette ville que le trésorier de l'église en alla chercher le prix, s'élevant à 222 couronnes d'or ou 400 florins. En vertu de l'accord qui avait été fait entre l'artiste et les marguilliers, les *patrons* ou modèles furent remis à ceux-ci, le 24 janvier 1541-1542, par les héritiers et les orphelins de Van Orley, moyennant le paiement de 4 livres 10 escalins de gros ou 18 florins.

Les autres vitraux ne furent édifiés qu'en 1546 et 1547; ils furent exécutés par Jean Van Haecht, d'Anvers, d'après les dessins (au moins pour deux d'entre eux) de Michel Coxie. Mais on peut supposer que celui-ci profita des indications de son maître, car depuis il ne se livra plus à des compositions du même genre, soit qu'il ait craint de ne rien faire de comparable aux créations de Van Orley, soit qu'il ait dédaigné de participer à un art qu'il considérait comme secondaire. Le XVIIe siècle vit l'église Sainte-Gudule s'embellir de nouveaux vitraux dus à Van Thulden, mais quelque grandeur qu'il y ait dans ces verrières, elles ne peuvent entrer en comparaison avec les chefs-d'œuvre de Van Orley. Il est d'autant plus regrettable que celui-ci n'ait pu achever l'œuvre qu'il avait commencée. A sa mort, le chapitre de Sainte-Gudule acheta de son fils Jérôme, des esquisses qu'il avait préparées dans ce but, et du peintre Gilles Willems, qui demeurait alors chez lui, le dessin qu'il avait esquissé pour la fenêtre dont le roi de Portugal avait promis de faire les frais[2].

Malines et Harlem s'enrichirent aussi de verrières dues à notre peintre, mais aucune n'est parvenue jusqu'à nous. A Saint-Rombaud, de Malines, on en voyait dans la première chapelle du collatéral nord et la quatrième chapelle du collatéral sud. La première offrait les portraits en pied de Marguerite d'Autriche et de son mari Philibert, duc de Savoie, avec la devise de la princesse : *fortune infortune fort une;* sur la seconde on voyait la *Sortie de Jésus-Christ de Jérusalem* [3]. Ces œuvres

1. Lévy. *Histoire de la peinture sur verre*, 2e partie, p. 164.

2. Pour les vitraux de Sainte-Gudule, consultez l'*Histoire de Bruxelles*, de MM. Henne et Wauters, t. III, p. 262 et 270.

3. De Munck, *Provintie, stadt ende district van Mechelen*, t. I, p. 66.

de Van Orley avaient déjà disparu au siècle dernier. Celle que l'on voyait à l'église Saint-Bavon, de Harlem, et dont le dessin existe encore, fut enlevée quand on plaça de nouvelles orgues, en 1735, et avait déjà, d'ailleurs, été modifiée en 1595 par Guillaume Tybout. Van Orley y avait représenté Grégoire d'Egmond, évêque d'Utrecht, prosterné devant la sainte Trinité et accompagné de son patron, saint Grégoire le Grand, pape. L'exécution du travail avait été entreprise par Gérard Boelens, de Louvain, en 1541[1].

Tout porte à croire que d'autres temples encore furent décorés de cette manière par Van Orley. On pourrait peut-être ranger dans le nombre l'église Sainte-Catherine, d'Hoogstraeten, qui fut construite et décorée d'œuvres de tout genre, du temps de Charles Quint, par Antoine de Lalaing, créé par ce prince comte d'Hoogstraeten, l'un des confidents et des favoris de Marguerite d'Autriche. On y remarque de très beaux vitraux peints, où l'influence de la Renaissance est évidente. Mais ces vitraux ont été restaurés il y a une quarantaine d'années et toutes les recherches pour retrouver le nom de l'artiste sont demeurées infructueuses. On ne peut donc y associer le nom de Bernard Van Orley, malgré la prédilection que montrait pour cet artiste Marguerite d'Autriche, la protectrice d'Antoine de Lalaing. J'ai seulement rencontré le nom d'un verrier, nommé Nicolas Matthyssone, qui travaillait à Hoogstraeten aux dates du 28 mars 1522-1523, du 10 février 1527-1528, du 28 mai 1528, du 21 avril 1529, et qui avait été reçu dans la gilde de Saint-Luc, d'Anvers, en 1518; peut-être fut-il employé à l'ornementation du temple. On a quelquefois attribué au peintre bruxellois l'exécution des vitraux peints que l'on voyait à Paris, dans la chapelle dite d'Orléans au couvent des Cordeliers, mais cette opinion ne se basait sans doute que sur le caractère pictural des verrières, qui se rapprochait du style affectionné par Bernard.

Au cours de ces travaux, Van Orley avait perdu sa femme, Agnès Zeghers, le 13 septembre 1539, mais il ne tarda pas à se remarier et il contracta, dès le 25 novembre de la même année, une nouvelle union avec Catherine Hellinck. Il était à peine remarié de deux ans qu'il mourut, le 6 janvier 1541-1542. Il fut enseveli dans l'église de Saint-Géry, qui venait d'être reconstruite, dans la chapelle Saint-Maur, la

1. Génard, dans Taurel : *Christelyke Kunst in Holland en Vlaanderen*, t. II p. 43-60.

première que l'on trouvait à droite en entrant par le grand portail. Là, se trouvait une inscription qui avait été évidemment remaniée au XVIIe ou au XVIIIe siècle et qui était ornée de l'écusson des d'Orley. Van Orley laissa quelque fortune; outre son habitation à Bruxelles, qui fut vendue à un particulier, nommé Jean Isewins, il possédait la ferme dite *'t Hof van Liere*, à Wemmel, des terres à Wolverthem, Leeuw-Saint-Pierre, etc.; ses enfants se procurèrent aussi des ressources en aliénant les dessins, les esquisses, les œuvres inachevées de leur père.

La première femme de Van Orley lui avait donné sept enfants: Jeanne, qui épousa Thierri De Roovere; Anne, femme de Jean Coppens; Michel, Jean, Barbe, femme de Jean Spinoy, huissier du Conseil de Brabant à Tubize; Bernard et Jérôme; la seconde deux: Laurence et Gilles. Tous les fils de Bernard, entre autres Michel, Jérôme et Gilles, furent peintres comme leur père; mais, hélas, le talent n'est pas héréditaire et leurs noms n'ont pas échappé à l'oubli. Lorsque les troubles de religion éclatèrent, plusieurs Van Orley figurèrent parmi les adhérents à la réforme. L'un d'eux, appelé Nicolas, était parti de Bruxelles pour aller décorer le palais de Stuttgart; il fut inscrit, le 15 février 1568-1569, sur les listes de proscription dressées par le Conseil des troubles, et essaya ensuite, mais sans succès à ce qu'il semble, d'obtenir à Cologne le droit de bourgeoisie. C'est probablement de lui que descend cet Everard Van Orley qui demeurait à Franckenthal lorsque, en 1603, le duc Maximilien de Bavière fit exécuter d'après ses dessins diverses tapisseries représentant l'*Histoire de Josué*[1]. En 1585, Marie, Barbe et Élisabeth, héritières de Gomar Van Orley ou Orlay, et Pierre Van Orley figurèrent parmi les Bruxellois qui préférèrent abandonner leur patrie et leurs biens plutôt que de se soumettre à la domination de l'Espagne, et dont les biens furent confisqués. Mais d'autres Van Orley restèrent à Bruxelles et continuèrent à figurer dans le métier des peintres jusqu'au cours du XVIIIe siècle. Deux d'entre eux se firent alors une certaine réputation : Richard, qui a beaucoup gravé, et Jean, qui contribua considérablement à peupler les édifices de Bruxelles de sujets, la plupart religieux, après le bombardement de la ville, en 1695. Mais, quoique les œuvres de ces artistes ne manquent pas de mérite, leurs noms se confondent avec ceux de leurs confrères, perdus dans une période de décadence et de torpeur. Lorsqu'ils moururent, célibataires

1. Müntz, *Histoire générale de la Tapisserie;* tapisseries allemandes.

tous deux, le premier le 26 juin 1732, le second le 22 février 1735, la lignée des Van Orley disparut sans bruit. Tel était l'oubli dans lequel les travaux du plus grand de leur race était tombé, que Mensaert, qui était cependant peintre à Bruxelles, ignorait la part prise par Bernard aux vitraux de Sainte-Gudule, et les attribuait « à un nommé Rogiers », le Roger Van der Weyden de Van Mander. Il est vrai qu'avant lui Fricx, l'auteur d'une description de Bruxelles, les avait aussi attribuées « au célèbre Rogiers, de Bruxelles », et que Vasari et Guicciardin citent comme en étant l'auteur *Jean Ack*, d'Anvers. Mais ces derniers ont évidemment confondu le verrier proprement dit avec l'artiste ayant donné le dessin des vitraux. Florent Le Comte, qui écrivait à la fin du XVIIe siècle, s'étend longuement sur la peinture sur verre et reconnaît que Van Orley eut la direction des travaux en ce genre exécutés à Bruxelles, mais il est très concis à cet égard et ne lui consacre que deux ou trois lignes. Actuellement, et cela n'a pas été sans peine, la vérité s'est fait jour : la ville de Bruxelles, reconnaissante envers un de ses plus glorieux enfants, a donné le nom de Van Orley à une rue qui joint le boulevard Bischoffsheim à la place des Barricades et orné de la statue de Bernard une des salles de l'hôtel de ville et le square du Petit-Sablon.

Plus l'histoire de la peinture au XVIe siècle se dégagera des ténèbres qui l'obscurcissent, plus on rendra justice aux rares qualités qui distinguaient Bernard Van Orley. Plus que Gossart et que Metzys, ses contemporains et ses émules, il a exercé une action décisive sur son temps. Il n'a vécu que cinquante années, mais il les a largement remplies. Ce n'est pas seulement comme peintre qu'il s'est distingué et, sous ce rapport, d'autres ont peut-être été plus féconds, mais il a touché à tout. Outre ses portraits, ses tableaux d'histoire, il a, l'un des premiers, fait du paysage, des vues de ville et des scènes militaires.

Ses compositions offrent d'autant plus d'intérêt qu'elles reproduisent des sites vus et affectionnés sans doute par lui. Toute sa tenture des *Chasses de Maximilien* n'est qu'un vaste panorama de Bruxelles et de la forêt de Soigne. Le catalogue de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, datant de 1659, nous apprend que la *Fuite en Égypte* qui en faisait partie et qui est actuellement au Musée de Vienne, a pour lointain un paysage « abondant en eaux ». C'est, suivant ce catalogue, le village d'Etterbeek près de Bruxelles, non l'Etterbeek actuel, vaste agglomération de maisons comptant près de 18,000 habitants, mais le village d'il y a

cinquante ans, avec ses grandes pièces d'eau et ses promenades solitaires. Seulement, ce catalogue paraît s'être trompé de localité, car il ajoute qu'on voit, avec ce village, l'église Sainte-Croix. Or, c'est Ixelles qu'on a voulu y indiquer, Ixelles, localité dont le caractère était autrefois le même et dont l'oratoire est consacré à la Sainte-Croix.

Ce peintre de la gouvernante générale des Pays-Bas ne refusait pas son concours aux grandes manifestations de l'art industriel, ni sa participation aux travaux des haut-lissiers, des sculpteurs en bois, des verriers; il ne put que contribuer à rehausser ces différents genres de travail. Les motifs profanes que l'on rencontre dans quelques-unes de ses compositions religieuses, les sujets badins ou familiers qu'il jette parfois dans d'autres, permettent de le ranger parmi les artistes sacrifiant volontiers à la fantaisie et à l'impression du moment. Le fait suivant prouve sa facilité à se plier aux idées du temps.

En 1531, une femme Perrine, d'Oultre près de Ninove, étant accouchée de deux enfants morts-nés qui étaient unis l'un à l'autre par un lien de chair, parvint à échapper à la mort, grâce à l'intervention, à ce que l'on crut, du Saint-Sacrement de Miracle de l'église Sainte-Gudule. Les petits corps des deux enfants furent embaumés et, sur l'ordre du chancelier de Brabant et des marguilliers de l'église, furent peints par maître Bernard; celui-ci reçut, de ce chef, la somme modique de sept escalins trois deniers ou un florin dit *Andries gulden*, et son œuvre resta longtemps suspendue dans l'église collégiale de Bruxelles[1]. La rémunération payée au peintre en cette circonstance ne représente, au plus, que la valeur de ses frais.

Ce que l'on ne peut assez louer chez lui, c'est l'habileté dans la composition et la distinction dans les types. Quelques têtes de femmes, et il en a peint beaucoup, sont de la plus grande beauté. C'est ainsi que, dans le vitrail de la reine de Hongrie, du transept nord de l'église Sainte-Gudule, la tête de la Vierge Marie ne serait pas, dit-on dans l'*Histoire de la peinture sur verre*, désavouée par Raphael. Ses compositions, étudiées tant dans leur ensemble que dans les moindres détails, sont dignes de la plus sérieuse attention, et tout y révèle la main de l'homme qui ne fait rien sans y apporter un soin scrupuleux et qui ne néglige aucun effort pour donner à son travail le plus de perfection possible.

1. De Raadt, *Épisodes inédits de la Chronique bruxelloise*. (Gand, 1891, in-8°, p. 12.)

L'influence qu'un maître pareil exerça est facile à comprendre. Par malheur les anciens écrivains sont très concis à son égard; Guiceiardin se borne à citer son nom; Van Mander, qui cependant naquit en 1548, six ans seulement après son décès, ne lui consacre que deux pages dans lesquelles il y a plus d'une erreur, et déclare ne pas savoir à quelle époque Van Orley expira. Aujourd'hui on est mieux renseigné sur les détails de son existence, sur ses œuvres et sur la part qu'il prit à l'introduction, dans le pays, de l'art italien.

Van der Bruggen, qui était son valet ou son apprenti en 1527, et Gilles Willems, qui demeurait chez lui en 1542, n'ont pas laissé de traces dans l'histoire de l'art, mais deux autres de ses élèves, Coecke et Coxie, se sont distingués et ont largement contribué à propager l'art de la Renaissance. Le premier, qui naquit en 1502, et dont le séjour dans l'atelier du maître doit remonter à 1520 ou 1525, car il fut reçu comme peintre et imprimeur dans la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1527, peignait déjà en 1530. Il se distingua surtout comme architecte et s'est fait un nom en publiant, en 1549, les œuvres de Vitruve. L'empereur Charles-Quint reconnut son mérite en l'honorant du titre de son peintre. Il séjourna plusieurs années à Anvers, et y reçut parmi ses apprentis Colin ou Nicolas de Nieucastel ou Neuchâtel dit aussi Lucidel, l'un des bons portraitistes du temps, que l'on classe souvent à tort dans l'École allemande, car il était natif de Mons. Coecke revint se fixer à Bruxelles, où il mourut en 1550 et où il reçut la sépulture dans l'église Saint-Géry. Il ne laissa pas de fils, mais sa fille épousa un artiste de grand renom, Pierre Brueghel dit le Vieux. Quant à Michel Coxie, son séjour dans l'atelier de Van Orley doit également se placer avant l'année 1530, car peu de temps après cette date, il se trouvait en Italie, où Vasari, l'historien de l'art dans ce pays, eut, vers 1532, l'occasion de le voir et de se lier avec lui. Lui aussi fut un admirateur enthousiaste de Raphael et de Michel-Ange, et cet attachement fut si grand chez lui, qu'il donna à son fils aîné le nom du premier de ces grands hommes. Inutile de dire que, dans tous ses ouvrages, il s'attache à imiter leur manière et que, grâce à lui ou à quelques autres artistes de son temps, l'art de la Renaissance triompha complètement aux Pays-Bas. Pendant sa longue existence, qui se prolongea jusqu'en 1592, il jouit dans le pays d'une grande influence, car il était à la fois le protégé de Philippe II, qui le nomma son peintre, et celui du cardina Granvelle. Sa vie se passa successivement à Malines, où il fut reçu dans

le métier des peintres en 1539, et à Bruxelles, où il entra dans la même corporation en 1543; il retourna, vers 1564, dans la première de ces villes, où il termina enfin sa carrière.

A l'époque où Michel Coxie était considéré comme le chef officiel de l'art de la peinture en Belgique, le style ogival, cet art qui avait dominé dans toute la dernière partie du Moyen-Age, disparaissait complètement de ce pays. Bruxelles avait vu s'élever, à l'imitation des palais d'Italie, l'hôtel du cardinal Granvelle (aujourd'hui l'Université), et les principes de la construction, tels que la concevaient Vitruve et les autres architectes de l'antiquité, redevenaient en honneur. L'imprimerie et la gravure avaient tué la calligraphie et l'art du miniaturiste. L'école italienne de peinture triomphait complètement. Bernard Van Orley qui, avec Mabuse, avait été le premier à en suivre l'impulsion, était non pas éclipsé, mais dépassé par ses élèves et ses imitateurs, et l'on ne rendait déjà plus justice à ses compositions, qui avaient sans doute le tort de ne pas être suffisamment italiennes. On peut trouver un écho de cette déviation de l'opinion dans les vers que le Brugeois Lampsonius lui a consacrés dans un recueil de portraits des peintres célèbres des Pays-Bas, *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies*, publié à Anvers en 1572 :

Aulica quod sese Bernardi jactat alumno
Bruxella, Attalicas doctissima pingere vestes,
Non tam pictoris, si quid me judice certet,
Arti debetur, quamquam debetur et Arti,
Quam tibi, quod carus, Belgarum, Margari, rectrix,
Dum tibi Apellea nihil est jucundius arte,
Aurea peniculis te dante manubria et aureos
Sæpe tulit, cusum paulo ante numisma, Philippos.

C'est-à-dire :

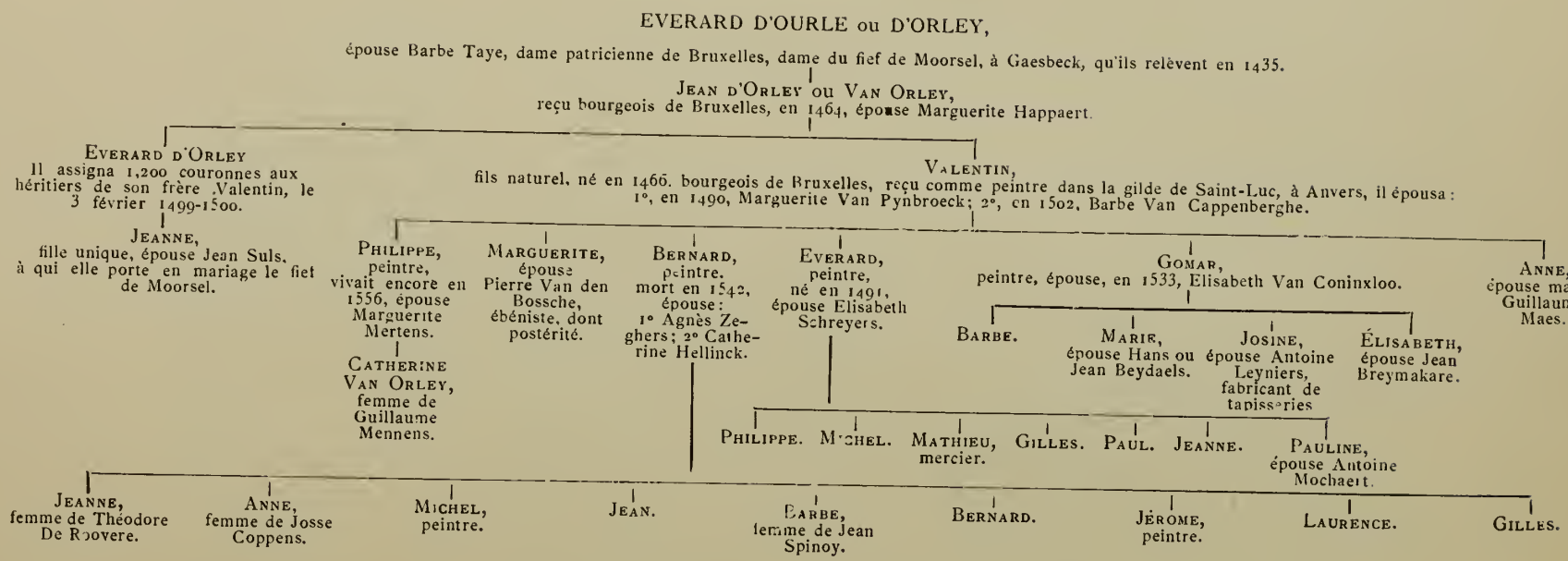
« Si Bruxelles, la ville de la cour, si experte à produire des tissus Attaliques (ou tapisseries), se vante d'avoir vu naître Bernard, c'est moins pour l'art de ce peintre, bien que l'art y soit pour quelque chose, qu'à cause de ton amitié pour l'artiste, ô Marguerite, régente des Belges. Comme tu n'avais rien de plus cher que l'art d'Apelles, tu recouvris

d'argent ses pinceaux et souvent il reçut de toi des Philippes d'or nouvellement frappés. »

A ces phrases creuses et prétentieuses, on peut aujourd'hui opposer des faits. Vivant à une époque de transformation complète, Van Orley en subit le contre-coup, mais il eut le mérite de conserver intactes quelques-unes des qualités innées de sa race. S'il voulut, à l'imitation des grands peintres de l'Italie, donner plus d'importance et de vie à ses compositions et plus de distinction à ses types, il resta coloriste, admirateur de la nature, amoureux du détail et du fini dans ses œuvres. En trente années, il produisit beaucoup et, dans tout ce qu'il nous a laissé en tableaux, en tapisseries, en vitraux, on reconnaît l'homme de talent et l'on sait gré à Marguerite d'Autriche et à Marie de Hongrie d'avoir protégé et honoré ses travaux.

Bien que Van Mander et quelques écrivains qui le copient servilement mentionnent l'empereur Charles-Quint comme ayant été le protecteur de Van Orley, il est à remarquer que l'on ne cite de ce prince aucune preuve de sympathie, aucune marque de bienveillance personnelle, donnée par ce monarque à notre artiste. Il semble, au contraire, que la faveur dont de dernier était l'objet ne lui a pas survécu et, circonstance curieuse à noter, nous ne rencontrons pas ses œuvres dans les inventaires d'objets mobiliers ou d'objets d'art appartenant aux anciens souverains des Pays-Bas, non plus que dans le catalogue de ce Musée de Madrid, si riche en tableaux de l'École flamande. Faut-il voir dans ce dédain une sorte de rancune pour les sentiments peu orthodoxes dont quelques-uns des Van Orley firent preuve au XVIe siècle et qui réveillèrent les soupçons qu'avait éveillés la conduite imprudente de Bernard lui-même, en 1527?

GÉNÉALOGIE DE BERNARD D'ORLEY



BIBLIOGRAPHIE ET CATALOGUE

Les ouvrages principaux à consulter sur la vie et les ouvrages de Bernard Van Orley sont les suivants :

Karel van Mander, *Het Schilderboeck*, Harlem, 1604, et le même, *le Livre des Peintres, traduction française, avec notes et commentaires d'Henri Hymans*, Paris, Librairie de *l'Art*, 2 vol in-4° illustrés. 1885. Ce que disent Campo Weyerman, *Levensbeschryvingen der Nederlandsche Kontschilders* (t. IV, p. 461) et Arnoul Houbraken, *Die Groote Schouwburgh der Nederlandsche Schilders ende Schilderessen* (t. I, p. 24), ne constitue que des paraphases médiocres du travail de Van Mander.

Goethals, *Histoire des lettres, des sciences et des arts* (t. III, pp. 43 à 55).

Nagler, *Neues Allgemeines Kunstlexicon* (t. X, pp. 372 à 375).

Wauters, *Bernard Van Orley*, dans Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les écoles, École flamande*. Paris, Vve Renouard, 1864, in-f°, et *Bernard Van Orley, sa famille et ses œuvres*, notice insérée dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* (3e série, t. Ier, pp. 369 à 444); Bruxelles, 1881, in-8°.

Woltmann et Woermann, *Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1886, 3 vol. grand in-8°.

Il y a, en outre, d'excellents détails dans Gachard, *Rapport sur les archives de la Chambre des Comptes à Lille*, p. 264 (publié une seconde fois dans la *Revue Universelle des Arts*, t. III, p. 142); dans Altmeyer, *Marguerite d'Autriche, sa vie, sa politique et sa cour* (dans la *Revue belge*, de 1839 et 1840); dans Henne, *Histoire de Charles-Quint* (t. IV, p. 393, et t. V, p. 77 et 91), et surtout dans Pinchart (édition de Crowe et Cavalcaselle), dont les notes manuscrites m'ont aussi été d'un grand secours.

Pour Van Orley, comme pour maintes autres illustrations de son pays, c'est la vanité nobiliaire qui a empêché la vérité de se faire jour sur les mérites de ses œuvres. Son épitaphe, qui existait dans l'église Saint-Géry, à Bruxelles, indiquait exactement la date de son décès, au 6 janvier 1541-1542, mais elle portait les armes pleines de sa famille : d'argent aux deux pals de gueule, au heaume chargé d'une croix rouge cantonnée de quatre points rouges se détachant sur un fond d'argent de même. Or, ces armoiries, Bernard n'avait pas le droit de les porter, à cause de la naissance illégitime de son père Valentin et de sa qualité de simple plébéien. Cette inscription tumulaire a donc été falsifiée dans les temps qui suivirent son décès Elle resta inconnue à ceux qui s'occupèrent de l'histoire de l'art. Van Mander et Georges Weyerman ignorent quand Bernard mourut, Houbraken le fait mourir en 1550, Alexandre (*Abrégé de la Vie des Peintres*, p. 26, Paris, 1807, in-8°) en 1548, Nieuwenhuys (*Description de la galerie de S. M. le roi Guillaume II des Pays-Bas*, pp. 74 et 88; Bruxelles, 1843, in-8°) en 1560, et la *Nouvelle Biographie générale* des frères Didot (t. XXXVIII; Paris, vers 1864) en 1560. Goethals, le premier, a été exact sous ce rapport, mais, d'autre part, égaré par des généalogies falsifiées de la famille Van Orley, où on supprime tout à fait l'existence de son père Valentin, il a adopté à

tort l'année 1471 pour la date de la naissance de notre peintre, que des auteurs mieux informés avaient déjà placée en 1490 (Alexandre, *loc. cit.*; *Maeseyck, oorsprong van de oude Nederlandsche school*, liste manuscrite ancienne publiée par la revue dite *Oud en Nieuw*, p. 16.)

L'œuvre de Van Orley fut très considérable, mais il n'est presque rien resté des innombrables portraits qu'il exécuta pour le gouvernement des Pays-Bas et pour les deux princesses qui le dirigèrent de son vivant. On sait, par des documents officiels, qu'il peignit plusieurs fois Charles-Quint jeune, son frère Ferdinand, leurs quatre sœurs, leurs beaux-frères le roi de Danemark, Christiern II; le roi de Hongrie Louis II, leur tante Marguerite d'Autriche, etc. De tout cela, il ne nous est presque rien resté, si ce n'est le *Portrait de Charles-Quint jeune*, que nous avons reproduit. La ville natale de Bernard ne peut actuellement apprécier la valeur de l'éminent portraitiste que par deux panneaux entrés au Musée de Bruxelles par suite d'acquisition : le portrait de Guillaume Norman, acheté à M. Étienne Le Roy en 1862 moyennant 500 francs, et celui de Henri Zelle, provenant de la galerie Vanden Schrieck, de Louvain, où il fut acquis, en 1861, pour 350 francs. Ajoutons ici que le docteur Henri Zelle ne mourut qu'en 1567 et fut enterré à l'église Sainte-Gudule, le 2 mai de cette année.

Les églises, et probablement aussi les maisons des métiers de Bruxelles, étaient riches autrefois en peintures de notre maître; on voyait, dans l'église Sainte-Gudule, dans la chapelle de Saint-Michel faisant partie du collatéral méridional de la grande nef, une *Chute des Anges*, qui a disparu depuis la fin du siècle dernier. *Le Christ mort pleuré par la Vierge et les saints personnages*, qui ornait, dans le même temple, la chapelle du Saint-Sacrement, a été transporté au Musée, où l'on voit aussi *les Épreuves et la Patience de Job*, composition achetée à M. Nieuwenhuys; une partie de la *Vie des saints Mathieu et Thomas*, dont le restant est à Vienne; *l'offrande de Joachim repoussée et la Naissance de la Vierge*, et la *Vierge avec l'Enfant Jésus*, qui provient des anciens fonds du Musée et que l'on considère comme une copie d'après Raphael. M. Ch.-Léon Cardon, de Bruxelles, a montré au public, lors de l'exposition des tableaux des maîtres anciens de l'année 1886 (*Catalogue*, p. 157), une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, attribuée à Van Orley; sur ce panneau, l'enfant se penche pour saisir une grappe de raisins placée sur une table au-devant de sa droite.

On voit encore de nos jours, à Anvers, *le Jugement dernier*, de l'église Saint-Jacques, et celui qui était autrefois à l'église Notre-Dame. Il existe une gravure signée *Phil. Galle excudit* (voir *Catalogue raisonné du Cabinet d'art de feu M. Winckle*, t. III, 2e partie, p. 629), de ce dernier tableau, qui se trouve actuellement au Musée, avec les compositions suivantes : *l'Adoration des Mages*, qui a été gravée dans Charles Blanc (*loc. cit.*), *l'Enfant Jésus couché sur un coussin de velours vert*, un *Portrait d'homme*, et *un double portrait, l'un d'homme, l'autre, de femme;* ces derniers reproduits par la Société royale belge de photographie, en 1865 (*Catalogue*, pp. 48 et 57). Le couvent des Facons possédait autrefois un *Christ porté au tombeau*, où il y avait quelques têtes d'un grand caractère. Ce tableau fut vendu, en 1785, par le gouvernement autrichien à M. Van Winghe pour 10 florins.

A l'église Sainte-Walburge, de Furnes, se trouvait jadis un triptyque peint par Van Orley et dont un panneau existe à Saint-Pétersbourg, mais il n'est pas resté de traces d'une œuvre du même peintre qui était conservée au couvent de Nazareth, à Ath : *le Seigneur mis au tombeau*, soutenu par la Vierge, la Madeleine et une autre sainte,

et qui fut vendu 7 florins à un nommé Verjan par le gouvernement autrichien, en 1785.

D'après un état des tableaux existant à Gand en 1778 (Piot, *Rapport sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794*, p. 154), le prieuré des religieuses dit de Galilée possédait un « antique à deux battants représentant *le Christ mort soutenu par la Vierge et des anges* et, sur les battants (ou volets), saint Augustin et saint Laurent, peints dans le goût du vieux Van Orley. »

Les Musées de France sont peu riches en œuvres de Van Orley. J'ai parlé plus haut du *Mariage de la Vierge*, du Louvre, que l'on attribuait jadis à ce peintre. (Villot, *Notice des tableaux exposés au Musée du Louvre*. Écoles allemande, flamande et hollandaise, p. 191.) A Douai, on voit un volet d'un *Martyre de saint Pierre*, et, au Musée de Lille, *la Nativité*, qui ornait jadis le tombeau du peintre et qui fut enlevée après la conquête de la Belgique, en 1795 ; les anciennes descriptions de Bruxelles la disent peinte dans la manière de Memling. *Le Catalogue du Musée des tableaux de la ville de Lille* l'avait citée comme une production de l'école de Van Orley ; dans les rectifications et erratas (p. 302), on la range dans les œuvres de l'école de Jean Schoreel. Mais cette dernière attribution, un peu vague, ne saurait, je pense, être maintenue.

Il y a encore à Lille une *Adoration des Mages*, achetée en 1842, et mentionnée comme étant de l'école de Van Orley. Les deux tableaux sont de nouveau donnés à l'École de Bernard Van Orley dans le *Catalogue des Tableaux du Musée de Lille précédé du Notice historique*, par Jules Lenglart, qui vient de paraître imprimé à Lille, chez Lefebvre-Ducrocq, rue de Tournai, 88.

Les collections anglaises sont plus riches. La Galerie nationale de Londres possède la *Madeleine lisant* (*Catalogue* de 1889, n° 655); le palais d'Hampton-Court, *Jésus-Christ guérissant les malades*, signé B. V. O., et daté de 1517 ; l'Institut de Liverpool, une *Sainte Famille*, où l'on voit Marie et l'Enfant Jésus sous un baldaquin, tandis que saint Joseph cueille des dattes. (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, t. III, p. 236.) A l'Exposition de Manchester, en 1857, on remarquait un *Repos près de la fontaine*, un petit *Portrait de femme*, une petite *Madone, avec sainte Barbe et sainte Catherine, le Sauveur apparaissant à la Madeleine*, en présence de trois autres femmes et de deux apôtres, tableaux appartenant tous quatre au prince Albert, époux de la reine Victoria ; une *Vierge vue à mi-corps*, etc. (Burger, *Trésors d'art exposés à Manchester*, p. 171.) On mentionne encore comme étant de Van Orley un *Portrait de femme*, à Chatsworth, chez le duc de Devonshire ; un portrait d'*Anne de Clèves*, en buste, à Althorp, chez le comte Spencer ; *Marie avec l'Enfant Jésus* qui bénit le petit saint Jean, à Keddleston Hall, près de Derby, chez le comte de Scarsdale, etc.

Outre *la Vierge avec l'Enfant Jésus*, dont j'ai contesté la paternité à Van Orley et qui se trouvait dans la collection du prince Frédéric des Pays-Bas, on voit dans ce pays, au Musée de Rotterdam, un *Christ en croix* (*Notice descriptive du Musée*, p. 107), et, au Musée archiépiscopal d'Utrecht, *la Volupté punie*.

A Saint-Pétersbourg, au Musée de l'Ermitage, *la Descente de croix*, dont il existe une photographie.

Au Musée de Berlin : *Vénus et l'Amour endormi*, *l'Annonciation et plusieurs épisodes de la jeunesse de Jésus* et *Sainte Anne tenant la Vierge qu'elle s'apprête à mettre au berceau*.

A Gustrow, les peintures du retable que j'ai décrit plus haut.

A Lübeck, *la Trinité adorée par les saints*, qui a fait l'objet d'un travail spécial, dans la *Neunter Jahresbericht des Vereins von Kunstfreunden in Lübeck*. Lübeck, 1890, avec trois planches.

Au Musée de Wiesbaden : *Marie et l'Enfant Jésus*, tableau dont l'attribution me paraît douteuse.

Au Musée de Cologne : une *Sainte Famille*, peinte dans le genre de Van Orley, *Saint Nicolas et saint Paul*, et la *Naissance du Christ*, rappelant également la manière du même artiste. (Niessen, *Verzeichniss der Gemælde-Sammlung des Museums Wallraff-Richartz in Kœln*, p. 65.)

Au Musée de Dresde : une *Sainte Famille*, achetée en 1875 à la baronne Dimsdale, à Londres, pour 300 guinées (Hübner, *Verzeichniss der Gemælde-Gallerie*, p. 405), qui a été photographiée.

Au Musée de Francfort : une *Femme lisant* (*Verzeichniss der Stadelichen Kunst-Institute*, n° 114).

Au Musée de Munich : *Saint Norbert combattant l'hérésie de Tauchelin* (Cabinets, n° 59), peinture qui a été lithographiée dès 1825 par Bergmann, et qui se trouve reproduite dans Ch. Blanc. Quant à la *Sainte Famille* (Cabinets, n° 86) de la même collection, Alfred Michiels, qui était un lettré mais nullement un connaisseurs, la regarde comme une œuvre de Lancelot Blondeel.

A Vienne : un *Repos en Égypte*, et le double panneau représentant, d'une part, *Antiochus Épiphane profanant le temple de Jérusalem*, et, de l'autre, *les Apôtres attendant la descente du Saint-Esprit*, tableau provenant de l'église du Sablon, à Bruxelles, et qui fut acheté 4,000 florins par l'empereur François, en 1809. Dans la même ville, au palais Czernin, *la Vierge en prières*, figurée à mi-corps; dans la collection du prince de Lichtenstein, un très bon *Portrait de femme*, peint dans la manière italienne, et, dans la galerie Harrach, une *Adoration des Mages*.

A Turin, au Musée, un sujet indéterminé (n° 318). Woermann attribue à Van Orley un *Portrait d'homme*, de la Galerie Pitti, de Florence (n° 223), et on signale encore comme étant de lui un *Portrait de Christine de Danemark*, qui est attribué à Holbein et conservé à Venise, dans la Galerie Manfrin (*Catalogue de l'Académie*, p. 268), et le *Portrait d'un prince*, faisant partie de la Galerie Borghèse, de Rome. Feu M. Castan, conservateur de la Bibliothèque de Besançon, avait trouvé une grande ressemblance entre le tableau des *Épreuves de Job*, du Musée de Bruxelles, et une *Nativité* du Musée de Naples, datée de 1512, et attribuée à Albert Dürer Il avait l'intention de consacrer à ce tableau un travail, qui n'a jamais paru, je crois. C'est, à en juger par la photographie qui en a été faite, une œuvre due à un artiste des Pays-Bas et que l'on a attribué quelquefois à Jacques Cornelisz. On y voit l'Enfant Jésus couché dans un joli berceau, entre la Vierge et saint Joseph; au-dessus et au-dessous se jouent une foule de petits anges, dont l'un tient un livre ouvert. Sur les côtés sont agenouillés un homme âgé, suivi de son patron et de religieux, d'une part, et, d'autre part, deux dames vêtues de noir, accompagnées d'une patronne et de religieuses. La scène se passe dans un superbe portique, soutenu par des colonnes surchargées de sculptures et qui laissent apercevoir une ville magnifique, dont le port forme le fond de la partie centrale de l'œuvre; plus au haut, on voit encore, dans le portique, des anges folâtrant. Cette œuvre est remarquable par la richesse et le fini des détails, l'habile agencement de l'ensemble, l'exécution magistrale des physionomies ou du moins des principaux personnages. Toutefois, par suite des divergences d'opinions qui se sont manifestées à cet égard, on peut hésiter à l'attribuer à notre peintre.

Ce que j'ai dit plus haut des 23 dessins de Van Orley, conservés au Louvre (Reiset, *Notice des dessins exposés au Musée national du Louvre*, p. LXXXIII), m'exempte d'en reparler ici. Ceux qui représentent des scènes militaires m'ont paru reproduire des épisodes de la bataille de Pavie, à cause de l'analogie frappante qui existe entre eux et quelques particularités de cette terrible journée. Les autres dessins de batailles, qui se trouvent au Louvre avec les précédents, n'étaient pas en état d'être reproduits. Quant à ceux qui se rapportent à la tenture des *Belles Chasses de Maximilien*, il faut les comparer à cette tenture même, qui est exposée au Louvre et dont deux pièces, entre autres, ont été photographiées et sont reproduites dans les *Bulletins de l'Académie de Bruxelles* (3e série, t. Ier), d'après des photographies dont j'ai eu communication. Le douzième dessin a dû servir à la tapisserie qui a été publiée dans l'ouvrage in-folio intitulé : *les Tapisseries décoratives du Garde-Meuble* (Paris, 1880? in-folio). Un site boisé s'y offre à la vue, laissant apercevoir, à l'arrière-plan, de grandes pièces d'eau entourées d'arbres de haute futaie; l'œil plonge avec ravissement dans ces sites où les beautés de la nature sont reproduites avec autant de grâce que de vérité. Sur le devant de la scène, un cerf, à demi caché dans un taillis, va être attaqué par des chiens que des veneurs retiennent à grand'peine; plus loin, on aperçoit d'autres épisodes de chasse. Au surplus, on a conservé des représentations de scènes de ce genre exécutées à la même époque; par le dessin elles se rapprochent de celles que l'on doit à Van Orley et avec lesquelles elles sont parfois confondues. J'ai mentionné également les dessins de Munich et de Vienne, et il en existe sans doute dans plus d'une grande collection de l'Europe qui n'ont pas été décrits.

Les vitraux que Van Orley composa pour l'église de Sainte-Gudule sont connus; du moins celui qui représente l'empereur Charles V et sa femme a été publié dans l'*Histoire de la peinture sur verre*, de Lévy (1re partie, p. 148), en une planche coloriée; le carton original, qui se voit actuellement au Musée des Arts décoratifs, à Bruxelles, en donne les parties centrale et inférieure. On admire, dans la même Galerie, le carton où Van Orley a dessiné le roi François Ier et sa femme en prières, et, plus haut, l'épisode de l'assassinat de Jonathas; Lévy en a également donné une planche coloriée (2e partie, p. 103.)

Disons, en terminant, que le portrait de Van Orley, au charbon, dessiné par Dürer, se trouve aujourd'hui dans les collections du grand-duc de Saxe-Weimar.

SIGNATURE

DU

TABLEAU DE BERNARD VAN ORLEY

DU MUSÉE DE BRUXELLES

Représentant : *Les Épreuves et la Patience de Job*

BERNARDVS DORLEY
BRVXELLANVS FACIEBAT A° DNI
M° CCCCC° XXI° IIII A MAY

ERRATUM

Pages 16, 28 et 31, au lieu de Hanneron, il faut lire *Hanneton*.

TABLE DES GRAVURES

Portrait de Bernard Van Orley, par Albert Dürer. . . . . *En frontispice.*
Portrait de Bernard Van Orley, d'après une gravure publiée en 1572. 7
Portrait de Charles-Quint jeune 13
Portrait de Guillaume de Norman 27
Portrait du docteur Henri de Zelle 29
Portrait de Philippe Hanneton et de ses fils 31
Portrait de Marguerite Numan et de ses filles 33
La Trinité adorée par les saints 35
Les Pères de l'église latine. 37
L'Annonciation. Volets extérieurs extrêmes de la Trinité adorée par les saints . 39
Les Épreuves et la patience de Job. Panneau principal. 41
Job priant Dieu pour ses amis. 42
Les Troupeaux de Job emmenés par les Chaldéens 43
La Mort du Juste. 44
La Mort du Méchant 45
Jésus-Christ mort, pleuré par la Vierge et par les saints personnages 47
La Vierge de l'Annonciation. Revers de l'un des volets du tableau précédent . . 48
L'Ange de l'Annonciation. Autre revers des volets de ce tableau 49
Le Jugement dernier. 51
Antiochus Épiphane profanant le temple de Jérusalem. — Les Apôtres attendant la descente du Saint-Esprit 53
La Naissance de la Vierge 54
L'Offrande de Joachim repoussée. 55
La Vierge et les apôtres agenouillés 58
Le Mariage de la Vierge. 59
L'Enfant Jésus sur les genoux de sa mère 61
Scène de bataille : Une Charge de cavalerie. 65
Scène de bataille : Attaque d'une position défendue par de l'artillerie 67
Scène de bataille : Prise d'un pont. 68
Scène de bataille : Attaque du camp des assiégeants par la garnison de la ville assiégée 69
Scène de bataille : Prise d'un capitaine 71
Scène de bataille : Pillage et abandon d'un camp 73
Les Chasses de l'empereur Maximilien : Vue des bailles et du palais de Bruxelles. 75
Les Chasses de l'empereur Maximilien : Vue du parc de Bruxelles. 77
Les Chasses de l'empereur Maximilien : Le Départ pour la chasse. 78
Les Chasses de l'empereur Maximilien : Le Cerf est signalé 79
Les Chasses de l'empereur Maximilien : La Poursuite du cerf 81

Les Chasses de l'empereur Maximilien : La Prise du cerf 83
Les Chasses de l'empereur Maximilien : Le Repas dans la forêt 85
Les Chasses de l'empereur Maximilien : Le Retour de la chasse. 87
Les Chasses de l'empereur Maximilien : L'Attaque du sanglier. 89
Les Chasses de l'empereur Maximilien : La Flambée du sanglier. 91
Les Chasses de l'empereur Maximilien : La Curée 93

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

L'art dans les Pays-Bas au commencement du XVIe siècle. — Mouvement général des esprits vers l'Italie. — Origine de Bernard d'Orley ou Van Orley. — Son père Valentin 5

CHAPITRE II

Date de la naissance de Van Orley. — Son portrait du jeune Charles, depuis Charles-Quint. — Son premier voyage en Italie. — Ses relations avec Raphael. — Il devient peintre de Marguerite d'Autriche. — Son genre de vie et sa demeure. — Il reçoit le célèbre Dürer. — Il est poursuivi pour ses opinions religieuses. — Il reste le peintre de Marguerite d'Autriche et devient celui de Marie de Hongrie. — Ses derniers travaux. 11

CHAPITRE III

Van Orley envisagé comme portraitiste. — Ses tableaux d'histoire et, en particulier, son tableau des *Épreuves de Job* et *le Jugement dernier* 25

CHAPITRE IV

Les dessins de Van Orley. — Sa participation au développement de l'industrie des tapisseries historiées. — Preuves de son habileté comme dessinateur d'épisodes militaires, de paysages et de vues de villes. — Ses *Belles Chasses de l'empereur Maximilien*. — Ses représentations de princes de la famille de Nassau, etc. 64

CHAPITRE V

Transformation complète que Van Orley fait subir à l'art des vitraux peints. — Les vitraux de Sainte-Gudule, à Bruxelles. — Sa mort et ses enfants et descendants. — Du rôle considérable qu'il joua et de la position exceptionnelle qu'il occupa parmi les artistes de son temps 95

Généalogie de Bernard Van Orley 106

Bibliographie et catalogue 107

Signature du tableau de Bernard Van Orley : *les Épreuves et la Patience de Job* (Musée de Bruxelles), et Erratum. 112

Table des gravures. 113

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris — Imprimerie de l'Art, E. Moreau et Cie, 41, rue de la Victoire.

86-B 25867

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00808 1164